

Kunst im öffentlichen Raum
Projektkunst und Kunstprojekte der 80er und 90er Jahre in Süddeutschland

Mit einer Fallstudie des Skulpturenprojekts Tübingen 1991

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung eines Doktorgrades (Dr. phil)

an der Fakultät Gestaltung

der

BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR

vorgelegt

von

Walter Springer

im April 2007

Erstgutachter: Prof. Dr. Karl Schawelka Bauhaus-Universität Weimar

Zweitgutachter: Prof. Dr. Kai-Uwe Hemken Gesamthochschule Kassel

Die Feder kritzelt: Hölle das!
Bin ich verdammt zum Kritzeln-Müssen? —
So greif' ich kühn zum Tintenfass
Und schreib' mit dicken Tintenflüssen.
Wie läuft das hin, so voll, so breit!
Wie glückt mir Alles, wie ich's treibe!
Zwar fehlt der Schrift die Deutlichkeit —
Was tut's? Wer liest denn, was ich schreibe?

Friedrich Nietzsche –Die fröhliche Wissenschaft

Vorwort und Dank

Es wäre nachgerade vermessen zu behaupten, dass die vorliegende Arbeit alleiniges Ergebnis jahrelanger Arbeit, des Lesens, Nachdenkens, Forschens und Formulierens sei. Denn ohne das Umfeld, in das ich glücklicherweise eingebettet war und bin, hätte ich wahrscheinlich weder die Zeit, noch die Muse oder den Mut aufgebracht, um ein derart zeit- und arbeitsaufwendiges Projekt neben meiner täglichen Erwerbstätigkeit in Angriff zu nehmen.

Zwar waren nur wenige Vertraute in mein Dissertationsvorhaben eingeweiht, doch ihnen will ich heute, nach Abschluss der Arbeit, umso herzlicher danken. Allen voran meiner lieben Lebensgefährtin Andrea Werner, die fast alle arbeitsbedingten Aussetzer in Gestalt von schlechter Laune, geistiger Abwesenheiten und kurzfristigen Urlaubsabsagen mit gütiger Nachsicht und Gelassenheit hingenommen hat. Außerdem hat sie meine oft trockenen wissenschaftlichen Monologe mit stets neugieriger Skepsis hinterfragt und mir damit aus mancher gedanklichen Einbahnstraße herausgeholfen.

Für Gespräche, die oft weit über mein Thema hinausgingen, danke ich meinem Freund Dr. Dr. Olav Rosenau, der, wenn immer das Projekt aus dem Gleichgewicht zu geraten drohte, mit klärenden Worten die Balance wieder zu finden half. Dr. Julia Feldtkeller danke ich für kritische Kommentare, praktische Ratschläge und viele Hinweise zur Literatur. Den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek Tübingen, namentlich Frau Iguchi und Frau Schüle, für unbürokratische und stets freundliche Hilfe bei der Literaturbeschaffung. Besonderer Dank geht an Prof. Dr. Karl Schawelka von der Bauhaus-Universität Weimar, der mich zum Schreiben der Dissertation ermutigte und sie betreute, sowie Prof. Dr. Kai-Uwe Hemken von der Gesamthochschule Kassel für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Die Arbeit ist in Dankbarkeit Dr. Lothar Strobel gewidmet, für viele gute Jahre der Freundschaft

Tübingen im April 2007

Walter Springer

Inhaltsverzeichnis

1	<u>Zur Klärung des Begriffs - Erkenntnisinteresse und Fragestellungen</u>	S. 6
1.1	Kunst im Dickicht der Disziplinen	S. 10
1.1.a	Methodische Überlegungen	S. 12
1.1.b	Versuch einer Begriffsklärung „Kunst im öffentlichen Raum“	S. 14
1.1.c	Kunst? – Ein Begriff verliert seine Konturen	S. 15
1.2	Öffentlichkeit und Öffentlichkeiten	S. 16
1.2.a	Terra incognita: Der öffentliche Raum	S. 17
1.2.b	Zum Funktionswandel öffentlicher Räume	S. 19
1.3	Kunst im öffentlichen Raum als Maßnahme zu seiner Wiederbelebung	S. 21
1.4	Forschungsstand	S. 23
1.5	Gliederung	S. 24
2	<u>Wegmarken: Kurzer Abriss zur Geschichte</u>	S. 27
2.1	Zur Vorgeschichte der Kunst im öffentlichen Raum	S. 27
2.2	Die Wurzeln: Kunst am Bau	S. 28
2.2.a	Zur jüngsten Rehabilitierung des Begriffs Kunst am Bau	S. 31
2.3	Zäsur: Die Kunst steigt vom Bau - Zeit der Großen Koalition	S. 32
2.4	Gescheitertes Projekt mit Vorbildcharakter: Umweltakzente Monschau 1970	S. 33
2.5	„68“ und die Politisierung der Kunst im öffentlichen Raum	S. 36
2.6	Schrittmacher des Spektakels: Straßenkunst Hannover – „Neue Erlebnisdimension“ im urbanen Kontext	S. 38
2.7	Trendsetter und Laboratorien der Kunst im öffentlichen Raum: Bremen und Hamburg	S. 40
2.8	Das Bremer Modell	S. 40
2.9	Hamburg	S. 42
2.10	Künstlerförderung in Halle 6	S. 43
2.11	Jenisch Park als „Gelenkstück zur Neubestimmung“ der Kunst im öffentlichen Raum	S. 44
2.12	Exkurs: Die Autonomiedebatte - Ein ideologisches Konstrukt?	S. 44
2.13	Tendenzen der 90er Jahre: Projektkunst und Kunstprojekte	S. 50
2.14	Paradigmenwechsel - Neue Ziele - Neue Adressaten	S. 52
2.15	Kunst als „weicher Standortfaktor“ des Stadtmarketings	S. 54
2.16	Projektboom der 90er Jahre - Beispiele aus in Süddeutschland	S. 55
2.17	Kategorien institutionell organisierter Kunst im öffentlichen Raum der 90er Jahre	S. 57
3	<u>Das Feld und seine Agenten</u>	S. 59
3.1	Stellung, Funktion und Interessen der Agenten im Feld „Kunstprojekt im öffentlichen Raum“	S. 59
3.2	Der Auftraggeber	S. 59
3.2.a	Die Interessen der Auftraggeber	S. 60
3.3	Die Produzenten - Der „Kunst im öffentlichen Raum“ – Künstler	S. 62
3.3.a	Interessen und Motive der Künstler	S. 63
3.3.b	Artisten leben vom Beifall - Der Lohn des Auftragskünstlers	S. 65
3.4	Was bleibt: Dokumentation und Katalog	S. 66

3.5	Die Interessen der involvierten Behörden und Ämter	S. 68
3.5.a	Exkurs: künstlerische Utopie versus Realpolitik	S. 70
3.6	Kommunale Kulturämter als zuständige Behörden für Kunst im öffentlichen Raum	S. 70
3.7	Macht und Ohnmacht des Kurators - Aufgabenfelder	S. 72
3.8	Kunst im öffentlichen Raum als Beobachtungsfeld soziologischer Forschung	S. 74
3.9	Medien - Zwischen Lokalpresse und überregionalem Feuilleton	S. 75
3.10	Projekte Gewichtsklassen: populär - elitär – repräsentativ	S. 77
3.10.a	Volkskunst heute: Tier-Plastiken im öffentlichen Raum	S. 78
3.10.b	„Platzverführung 92/93“ als exemplarisches Beispiel einer Image-Kampagne	S. 80
3.10.c	Exkurs: Der Skandal um den „Gmünder Galgen“ von Jannis Kounellis	S. 82
4	<u>Skulpturenprojekt Tübingen Sommer 1991 – Ein prototypisches lokales Projekt</u>	S. 86
4.1	Zum Problem des involvierten Beobachters	S. 86
4.2	Fragestellungen und Erkenntnisinteresse	S. 87
4.3	Kurzcharakterisierung des Projekts	S. 88
4.3.a	Der Schauplatz und Ort - Ein soziologisches Profil	S. 89
4.3.b	Kultur und Kunst in Tübingen	S. 91
4.3.c	Tübingen als Wohn- und Wirkungsort bildender Künstler	S. 92
4.3.d	Kunst im (Alt-) Stadtraum	S. 93
4.4	Erste temporäre Kunstaktionen im Tübinger Stadtraum – Landeskunstwochen 1986	S. 96
4.5	Konfrontationen im Stadtraum	S. 98
4.6	Zur Vorgeschichte des Skulpturenprojekts Tübingen 1991	S. 101
4.7	Die Rahmen-Bedingungen	S. 101
4.7.a	Das Wettbewerbskonzept	S. 102
4.7.b	Widersprüche: Ausstellungs-dramaturgie und auratische Orte	S. 103
4.7.c	Betonung des wissenschaftlichen Aspekts der Aufgabenstellung im Sinne eines symbolischen Bedeutungsgewinns	S. 104
4.8	Die Einschränkung des Wettbewerbs	S. 106
4.9	Die Einsendungen zum Wettbewerb - Reaktionen der Tübinger Künstler	S. 107
4.9.a	Versuch einer Kategorisierung der Wettbewerbsbeiträge	S. 109
4.9.b	Die eingereichten Arbeiten - Wie man einen Ortsbezug konstruiert	S. 110
4.10	Auf der Suche nach Qualität – Wettbewerb und Jury	S. 113
4.11	Im Schnelldurchgang: Das Konkclave der Jury	S. 116
5	<u>Prämierte und zur Realisierung vorgeschlagene Arbeiten</u>	S. 118
5.1	Karin Auberlen-Bandomer: „Der Torbogen“	S. 119
5.2	Albert Füger: „Die unterirdische Straße“	S. 125
5.3	Christine Kuhn / Ute Schlierf: „Tübingen total / Hölderlin total“	S. 131
5.4	Helmut Müller: „Freedom Suite“	S. 136
5.5	Sigrid Perthen: „Buchensäule“	S. 140
5.6	Sebastian Rogler/Jan Posininsky: „Der Tübinger Amboss“	S. 144
5.7	Barbara Schober: Hölderlin oder „Verrücken der Ansicht“	S. 150
5.8	Michael Schultze: „Vorstellung - Anschauung – Erinnerung“	S. 154
5.9	Jo Winter: „Der Spiegel“	S. 159

5.10	Reinhold Zumbiel: „Die Tübinger Kiste“	S. 163
5.11	Doris Koch: Projekt „Tübinger Zeichnung“	S. 167
5.12	Möglichkeiten und Grenzen von empirischen Erhebungen zur Rezeption von Kunst im öffentlichen Raum	S. 175
5.13	Die Rolle der Lokalpresse: Zwischen Kunstkritik und Öffentlichkeitsarbeit	S. 177
6	<u>Kritisches Resümee - Anspruch und Ergebnis</u>	S. 179
6.1	Urbanismuskritik als Thema von Kunst Projekten der 90er Jahre	S. 180
6.2	Das „Interesse der Öffentlichkeit“ – oder das Ringen um gesellschaftliche	
6.3	Relevanz	S. 182
6.4	Über Kunst, Geld und Qualität	S. 184
6.5	Skulpturenprojekt Tübingen 1991 – cui bono?	S. 186
6.6	Projekt-Kunst im Kontext der Kulturpolitik der 80er und 90er Jahre	S. 188
7	<u>Ausblick</u>	S. 191
8	<u>Literaturverzeichnis</u>	S. 195
9	<u>Abbildungen</u>	S. 204

„Gute Kunst muss nicht unbedingt gute öffentliche Kunst sein“

Robert Hughes

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen „Kunst im öffentlichen Raum“. Genauer: Aus dem weiten Spektrum der Erscheinungsformen und Präsentationstypen von Kunst im öffentlichen Raum, richtet sich der Fokus auf Kunstprojekte, die in den 80er und 90er Jahren in Süddeutschland von Kunst-Vereinen, Kommunen und Verwaltungen initiiert und realisiert wurden. Eine auf empirischer Basis erarbeitete Mikroanalyse des Skulpturenprojekts Tübingen 1991 bildet den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit.

Zur Klärung des Begriffs - Erkenntnisinteresse und Fragestellungen

Im gewöhnlichen Sprachgebrauch bezeichnet der Terminus „Kunst im öffentlichen Raum“ die Aufstellung von Kunstwerken außerhalb von Kunstinstitutionen im freien, meist im urbanen, seltener im landschaftlichen Raum. Doch bei genauerer Betrachtung – und darüber wird im Folgenden noch ausführlich die Rede sein – erweist sich der Begriff für die Wissenschaft als wenig brauchbar. Denn im Grunde besteht er aus zwei Unbekannten: Weder der Begriff Kunst noch der des öffentlichen Raums lassen sich leicht auf einen verlässlichen Nenner bringen. Vorläufig sollen damit Präsentationsformen von Kunst, Kunstwerken, Kunst-Projekten und Kunst-Aktionen bezeichnet werden, die im nicht-institutionellen Raum, also außerhalb der traditionellen Kunst-Orte wie Museum, Kunsthalle oder Galerie realisiert werden und dabei auf ein vorwiegend völlig unvorbereitetes, heterogenes und an zeitgenössischer Kunst wenig bis gar nicht interessiertes Publikum treffen. Diese spezielle Form von Präsentation und Rezeption von Kunst unterscheidet sich grundsätzlich von Ausstellungen in konventionellen Kunst-Orten. Denn hier weiß – oder zumindest ahnt – die Teilöffentlichkeit „Kunstpublikum“, was sie erwartet und sie ist (im besten Falle) bereit, sich weitgehend vorurteilsfrei und offen mit den präsentierten Objekten auseinanderzusetzen und deren postulierten Kunstcharakter zu reflektieren und anzuerkennen. Im so genannten öffentlichen Raum treffen dagegen eine Vielzahl von Nutzern, Meinungen, Vorstellungen und Interessen aufeinander, wodurch die öffentlich präsentierte Kunst gezwungen wird, ihren Kunstcharakter zu behaupten und ihre Existenz, ihren Sinn und den Grund ihrer

Präsentation zu rechtfertigen. Dabei wird sie in der Regel einer Reihe von Bewährungsproben und Härte-tests unterzogen, die sie oft nur enttäuscht und nicht immer unbeschadet überstanden hat.

Die „Kunst im Öffentlichen Raum“ - als Terminus seit rund 30 Jahren verallgemeinernd im Gebrauch - ist alles andere als ein per definitionem leicht einzugrenzendes Phänomen. Künstlerische, gesellschaftliche und historische Veränderungen und Prozesse haben ein breites Spektrum von Kunstpraxen im öffentlichen Raum hervorgebracht, das sich zwischen der Setzung klassisch autonomer Skulptur¹ und einer Form von prozessualer Kunst als Intervention und Dienstleistung² aufspannt. Das Feld der Erscheinungsformen erstreckt sich von kommunal oder privatwirtschaftlich initiierten Ausstattungs- und Unterhaltungsprogrammen über gesellschaftskritisch emanzipatorische Interventionen unabhängiger Künstlergruppen bis hin zur subversiven Street Art anonymer Kunst-Aktivist:innen. Sowohl die Zielsetzungen und Strategien der Künstler:innen als auch die Wirkung auf die Adressaten waren und sind einem laufenden Wandel unterzogen, wobei sich eine Verschiebung vom Repräsentativen zum Kommunikativen, von der Installation zur Intervention und vom Produkt zum Prozess feststellen lässt. Dabei hat sich auch das Rollenmodell Künstler verändert und hin zum Kulturproduzenten verschoben. Beispielhaft kann dies an den in regelmäßigen Abständen realisierten Veranstaltungen wie den Skulptur-Projekten Münster (1977/87/97) verfolgt werden.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf der Zeit um 1990 und fällt damit in jene Jahre, in der die autonome Skulptur im öffentlichen Raum zunehmender Kritik ausgesetzt und als „Drop-“ oder „Plop Sculpture“ in Misskredit geraten war. Sie sei nichts anderes als eine „Möblierung der Stadt mit Kunst“, so das Schimpf- und Schlagwort jener Zeit, während dafür die „Site Specificity“³ - das aus einer, wie auch

¹ Als markante Beispiele seien hier die Skulpturen von Alexander Calder, Edouardo Chillida oder Claes Oldenburg genannt.

² Exemplarisch hierfür die 1993 gegründete Wiener Künstlergruppe WochenKlausur, die ihre Arbeit auf ihrer Webseite folgendermaßen beschreibt: „Auf Einladung von Kunstinstitutionen entwickelt die Künstlergruppe WochenKlausur seit 1993 kleine, aber sehr konkrete Vorschläge zur Verringerung gesellschaftspolitischer Defizite und setzt diese Vorschläge auch um. Künstlerische Gestaltung wird dabei nicht mehr als formaler Akt sondern als Eingriff in unsere Gesellschaft gesehen.“ (www.wochenklausur.at) download 08.07.05

³ Erstmals wurde der Begriff von Robert Smithson 1970 beim so genannten Earth-Symposium an der Cornwall-Universität eingebracht: „Ich entwickelte eine Methode der Dialektik, die das mit einschließt, was ich Site oder Non-Site nenne. Site ist eine körperliche Realität, z.B. die Erde oder der Boden, die wir nicht bemerken, indem

immer gearteten Auseinandersetzung mit dem Ort entwickelte Kunstwerk - die Kunst mit der Öffentlichkeit zu versöhnen versprach. Das im Prozess der Auseinandersetzung mit dem Ort entwickelte Werk und seine Präsentationsform innerhalb eines meist thematisch eingegrenzten Projekts wurde zum Leitbild von Kunst im öffentlichen Raum der 80er und 90er Jahre.

Die Frage, wie diese zeittypischen Formen der Kunstpräsentation im öffentlichen Raum abseits der kultur- und finanzstarken Metropolen in kleineren Städten im Rahmen regionaler und lokaler Kunstereignisse realisiert wurden, soll in dieser Untersuchung einen besonderen Schwerpunkt einnehmen. Denn was sich im großen Kunstrahmen in Münster, Hamburg und Kassel abspielte, strahlte auch auf die Provinz aus, wo derartige Projekte, in kleinerem Maßstab oft mit bescheidenen Mitteln von örtlichen Kulturämtern mit lokalen Kuratoren und Künstlern umgesetzt wurden. Sie sind selten und nur bei größer dimensionierten Projekten in die Geschichte eingegangen, meistens aber verlor sich bereits kurze Zeit nach Projekt-Ende jede Spur.

Anlass zur Beschäftigung mit dem Thema war der Auftrag, den ich im Sommer 1990 vom Kulturamt der Universitätsstadt Tübingen erhielt, ein Konzept für eine Ausstellung mit Kunstwerken im Außenraum zu erarbeiten. Inspiriert durch die Kunst-Ausstellungen im öffentlichen Raum in Münster 1977 und 1987 und dem Skulpturenboulevard Berlin schlug ich der Stadtverwaltung vor, auf eine konventionelle Kunstausstellung in Form von Aufstellung von Plastiken und Skulpturen im Stadtraum - wie dies in zahlreichen süddeutschen Städten (Schorndorf⁴, Rottweil⁵) schon zu einer Tradition geworden war - zu verzichten. Stattdessen sollten die Künstler aufgefordert werden, Orte im Stadtraum zu suchen, die ihnen geeignet erschienen, eine Idee zum Thema Öffentlichkeit und öffentlicher Raum zu entwickeln, die es in eine künstlerische Form zu übersetzen galt. Das Motto, das Wettbewerb und Ausstellung zugrunde lag, lautete „Strategien zur Wiederbelebung des öffentlichen Raums“ und war im Zusammenhang mit der

wir uns in einem Innenraum befinden. Ich entschied mich zu einem Dialog, einer Art Rhythmus zwischen innen und außen. Als Resultat, anstatt etwas in der Landschaft zu tun, könnte es interessant sein, die Landschaft in den Innenraum zu transferieren, der Innenraum ist Non-Site, ein abstrakter Container.“ zit. nach: Andreas Siekmann: Timeline zur Ausstellungspolitik, in: Zur Sache Kunst am Bau – Ein Handbuch. Markus Wailand (Hrsg.) Wien 1998 S. 68

⁴ siehe dazu: Hans Martin Maier (Hrsg.), Bildhauer in der Stadt, Stuttgart 1988; Kulturforum Schorndorf (Hrsg.) Bildhauersymposium Schorndorf, Schorndorf 1997;

⁵ siehe dazu: G. Howeg (Hrsg.), Kunst in der Stadt am Beispiel Rottweil, Rottweil 1972;

seinerzeit aktuellen Diskussion um die These des amerikanischen Soziologen Richard Sennett gewählt worden, nach der, *cum grano salis*, der öffentliche Raum im Absterben begriffen sei. Dieser, von Sennett und anderen thematisierte, Verlust an öffentlichem Raum war in den 90er Jahren ein zentraler Impuls für Kunst im öffentlichen Raum-Projekte und durchzog als Topos die Beiträge in Kunst- und Architekturzeitschriften. In seinem Buch „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität“⁶ analysiert Richard Sennett die Folgen der Abkopplung der Privatsphäre von den Belangen der Öffentlichkeit und die schleichende Auszehrung „offener Verhaltensstile“ durch die „Tyrannei der Intimität“. Einen Grund für den Rückzug des Einzelnen in die Isolation sah er in den schwindenden Voraussetzungen für „expressives Verhalten“. Der Bedeutungswandel der städtischen Plätze und Märkte, die ursprünglich die Funktion einer Bühne für ein komplexes psychologisches, Öffentlichkeit konstituierendes Rollenspiel hatte, führe zur Passivität eines nur noch konsumierenden Publikums. Es war auffällig, dass sich der Diskurs über Urbanistik und Probleme der Stadt parallel zur Deutschen Wiedervereinigung entfachte und die daraus resultierenden strukturellen Verschiebungen wie Landflucht, Siedlungen auf grüner Wiese, Privatisierung und Ökonomisierung von städtischem Raum zum Thema der Stadtsoziologen und Künstler werden konnten.

In Tübingen waren Sennetts Schriften im Zusammenhang städtebaulicher Diskussionen um die geplante Konvertierung von französischem Militärareal zu einem verdichteten Wohngebiet aktuell geworden und begleiteten die damit verbundenen Debatten zu Theorien des Städtebaus und des öffentlichen Raums. Mittels künstlerischer „Strategien zur Wiederbelebung des öffentlichen Raums“ wollte das Skulpturenprojekt Tübingen 1991 einen Beitrag zur Diskussion um Sennetts Thesen leisten. Ob dies im Rahmen der gegebenen Voraussetzungen möglich und sinnvoll war, wird im letzten Teil, der Analyse des Projekts diskutiert werden.

Neben der theoretischen Auseinandersetzung mit ortsbezogener kontextueller Kunst im öffentlichen Raum sollen hier die während des Projektverlaufs gesammelten Erfahrungen und Beobachtungen reflektiert und kritisch kommentiert werden. Um so zur Beantwortung der Frage zu gelangen, welchen Sinn diese lokalen Projekte

⁶ Sennett 1983

hatten, erreichten sie überhaupt „die Öffentlichkeit“, wurden sie akzeptiert, oder fanden sie nur für Insider, also Veranstalter, Kuratoren und Künstler statt? Was also ist geblieben?

Nicht nur die Arbeitsweise des Künstlers, auch die praktische Organisation und Vermittlung von Kunst im öffentlichen Raum unterscheidet sich grundlegend von Ausstellungen mit klassischer Atelierkunst. Schon bei den Planungen zum Skulpturenprojekt Tübingen 1991 wurde deutlich, dass sich die Arbeit mit Kunst im Außenraum nicht mit der im traditionellen Ausstellungsbetrieb vergleichen lässt, in dem ich schon mehrere Jahre gearbeitet und Erfahrung gesammelt hatte. Es zeigte sich schnell, wie leicht ein Kurator derartiger Veranstaltungen zwischen alle möglichen Fronten geraten kann. Denn in einem Kunstprojekt ist der Kurator ganz ähnlich wie bei einem Theaterstück in den künstlerischen Produktionsprozess eingebunden, er koordiniert die Beiträge und fügt sie in einen Rahmen - was von den beteiligten Künstlern leicht auch als Einschränkung ihrer künstlerischen Freiheit oder als Eingriff in die künstlerische Autonomie verstanden werden kann. Davon soll im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit unter anderem die Rede sein. Denn neben der theoretischen Auseinandersetzung mit den Themen Öffentlichkeit und öffentlicher Raum und der Beschäftigung mit den in diesem Kontext entwickelten Formen künstlerischer Arbeit waren es vor allem die eigenen praktischen Erfahrungen, die mir wichtig genug erschienen, aus einer historischen Distanz von fünfzehn Jahren kritisch reflektiert und in der vorliegenden Arbeit niedergeschrieben zu werden. Es ist der Versuch, das „Skulpturenprojekt Tübingen 1991“ in der allgemeinen Entwicklungsgeschichte und Theorie der Kunst im öffentlichen Raum zu verorten und das Projekt selbst einer Art empirischen Mikroanalyse zu unterziehen.

Kunst im Dickicht der Disziplinen

Die theoretische Auseinandersetzung über die moderne Kunst im öffentlichen Raum, so zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die zu diesem Thema veröffentlichte Literatur, unterscheidet sich grundsätzlich vom klassischen kunsthistorischen Schrifttum: Kein Wunder, ist dem Thema doch ein gewisser Hang zur Aktualität eigen und die Bewertungen sind einer laufenden Revision ausgesetzt. Die Halbwerts- und Verfallszeiten von Erscheinungen der Kunst im öffentlichen Raum sind so kurz, wie

die der sie begleitenden Theorien. Die „ältere“ Literatur besteht vor allem aus Aufsätzen, Katalog- und Symposiumsbeiträgen, wobei darin nicht ausschließlich Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker den Ton angeben, sondern in zunehmendem Maße die Künstler selbst. Und diese bedienen sich, frei von akademischem Dünkel und vielleicht auch um sich von diesem abzugrenzen, ungeniert modernster Publikations- und Kommunikationsmittel und der für diese Medien typischen anglizismenlastigen Sprache. Ganz ähnlich wie sich die öffentliche Kunst aus der Gebundenheit an die klassische Disziplin der Bildhauerei gelöst und in ihren extremsten Erscheinungsformen in Prozesse, Konzepte und virtuelle Räume verlagert hat, so läuft der aktuelle Diskurs über virtuelle Medien, in Web-Sites, Homepages, Weblochs und Internetforen, die nicht selten Kunstcharakter für sich beanspruchen.

Folgende Gründe könnten dafür ausschlaggebend sein: In keinem anderen Feld der bildenden Kunst ist das Interesse der Produzenten, also der Künstler, so groß, sich in die theoretische Auseinandersetzung einzumischen und diese nicht wie bei der Museumskunst - die ja ihre Bewährungsprobe meist schon hinter sich hat - weitgehend den Experten, Exegeten und Kunsthistorikern zu überlassen. Dazu kommt, dass in nicht wenigen Erscheinungsformen der Kunst im öffentlichen Raum die implizite Theorie geradezu ein zentraler Bestandteil des Werks geworden ist. Überdies ist Kunst, sobald sie das Reservat der Kunstgeschichte, das Museum oder die Ausstellung verlässt und sich zur Gegenwart äußert, gar Fragen in die Zukunft richtet und gesellschaftlich wirksam werden will, nicht länger ausschließlich eine Domäne, die von den klassischen Kunstwissenschaften und ihren wissenschaftlichen Mitteln und Methoden dominiert wird. Die Theorie zur Kunst im öffentlichen Raum ist vielmehr ein Gebiet, das aus einer Vielzahl von Schnittmengen wissenschaftlicher Felder besteht: Neben den Kunstwissenschaften sind es vor allem die Sozialwissenschaften, aber auch die Philosophie, die sich mit dem Phänomen Öffentlichkeit und öffentlicher Raum beschäftigen. Des Weiteren sind die Architekturtheorie, der Städtebau und zunehmend auch anwendungsorientierte Fächer wie Kulturmanagement, Werbepsychologie, Stadtmarketing- und Tourismusforschung an der Kunst im öffentlichen Raum interessiert.

Methodische Überlegungen

Gerade die praktische Arbeit und Auseinandersetzung mit Kunst und Künstlern, mit städtischen Verwaltungsebenen, Gremien, Sponsoren, Medien und einem heterogenen Publikum, dessen Reaktionen zwischen wohlwollender Zustimmung, achselzuckender Gleichgültigkeit und aggressiver Ablehnung, die in Beschimpfungen und Vandalismus gipfelte, brachten mich dazu, das hier vorgestellte Projekt in Bezug auf die Interessen der Beteiligten, oben genannten Personen, Gruppen und Institutionen, einschließlich meiner eigenen Rolle und meines eigenen Interesses kritisch zu hinterfragen und die Absicht, die Vorgaben, den Anspruch und die Realität der Realisierung einer kritischen Analyse zu unterziehen. Denn es zeigte sich sehr schnell, dass Kunst im öffentlichen Raum kaum mit „interesselosem Wohlgefallen“, schöpferischer Freiheit und ähnlichen idealistischen Topoi zu tun hat. Die Kunst geht auch - und vielleicht gerade - im öffentlichen Raum nach Brot, und dieses Brot besteht aus einer Backmischung von ökonomischen und symbolischen Kapitalsorten, über deren Rezepturen und Mischungsverhältnisse unter den Beteiligten oft erbittert gerungen und bei der Verteilung nicht selten um Anteile gekämpft wird. Es lag daher nahe, Pierre Bourdieus Theorien der sozialen Distinktion, des kulturellen Konsums und Kunstgeschmacks als methodischen Ansatz der Untersuchung heranzuziehen. Durch das kritische Hinterfragen der Strategien und Interessen aller beteiligten Protagonisten und der Analyse der von ihnen ins Spiel gebrachten Kapitalsorten erschien das ganze Kunst-Projekt in einem neuen Licht, in dem die Kunst selbst oft nur noch Projektionsfläche oder Hintergrundtapete für die Durchsetzung handfester Eigeninteressen und zum Vehikel sozialer Distinktion von Gruppen und Individuen wurde. Das Feld des Skulpturenprojekts erwies sich zuweilen als eine Art Schlachtfeld, auf dem um Prestige, Distinktionsgewinn und Deutungshoheit gerungen wurde. Denn bei einem Kunstprojekt in der Provinz, das von lokalen Künstlern und einer lokalen Organisation realisiert wird, muss das symbolische Kapital - der Respekt, die Anerkennung und Wertschätzung -, um das es hier vorwiegend geht, erst durch mühsame Überzeugungs- und Überredungsarbeit erwirtschaftet und der Öffentlichkeit abgerungen werden. Den größten Teil der Öffentlichkeit - der nicht in der Lage ist die Codes des zeitgenössischen

Kunstschaffens zu verstehen oder nicht willens, sie zu akzeptieren⁷ - gilt es davon zu überzeugen, dass es sich überhaupt um „Kunst“ handelt, was sich hier den öffentlichen Raum symbolisch anzueignen erlaubt. Der „Kunstöffentlichkeit“ dagegen soll bewiesen werden, dass die Qualität der präsentierten Werke gediegen und Konzept und Realisation des Projekts professionell und stimmig sind. Ein zentrales Ziel des Kunst-Projekts war, die formulierten Geschmacks- und Wertvorstellungen zu legitimieren, ihm damit eine Bedeutung zu verschaffen.

Um einen Einwand vorwegzunehmen: Es zeugte von wenig Fähigkeit zur Selbstkritik, sähe ich mich selbst als übergeordneter, objektiver Beobachter des hier zu beschreibenden Prozesses. Ich bin mir der möglichen Subjektivität bewusst, versuche sie kritisch zu reflektieren und sehe meine Rolle als teilnehmender Beobachter. Ich war ein Agent unter vielen, und welche Interessen ein Kurator verfolgt, wird ihm vielleicht erst aus historischer Distanz bewusst. Durch die Beschäftigung mit Bourdieu lässt sich viel über das eigene Agieren und Reagieren erfahren und die eigene Position und Positionierung im Feld bestimmen. Bourdieus Analysen des kulturellen Konsums und des Kunstgeschmacks fordern nachgerade dazu heraus, eigene Vorlieben und Praktiken kritisch zu hinterfragen, da für ihn Selbstreflexion ein zentrales und unabdingbares Medium der Forschungspraxis ist. Und diese Einsicht beschränkte sich nicht auf das im Folgenden untersuchte Feld „Tübinger Skulpturenprojekt“. Der ganze Kunstbetrieb, der in Tübingen mit massenwirksamen Ausstellungen in der örtlichen Kunsthalle in nachgerade mythische Sphären enthoben wurde, zeigt sich in den Kategorien einer soziologischen Untersuchung im Sinne Bourdieus als Marktplatz, auf dem mit harten Bandagen um kulturelles, symbolisches⁸, soziales und vor allem ökonomisches Kapital gerungen und gefeilscht wird. Auch hier geht es um Definitionsmacht, um die Frage „legitimen Geschmacks“ und den Erwerb symbolischen Kapitals, das einen Distinktionsgewinn verspricht.

⁷ Bourdieu reflektiert in seiner kultursoziologischen Theorie das wechselseitige Verhältnis subjektiver Gebrauchs- und Wahrnehmungsmuster von Kunst und Kultur mit objektiv-gesellschaftlichen Lebensverhältnissen. Die schicht- oder klassenspezifische Verteilung symbolischer Güter führt zur Ausbildung unterschiedlichen kulturellen Gebrauchsformen, denen jeweils spezifische Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata zugrunde liegen. Er nennt dies den „Aneignungsmodus kultureller Güter“ vgl. Bourdieu 1987, S. 138

⁸ Unter symbolisches Kapital wird all das subsumiert, was gemeinhin als Prestige, Renommee oder soziale Anerkennung bezeichnet wird. Bourdieu präzisiert das symbolische Kapital als eine mitunter gewaltige Macht, der es gelingt, "Bedeutungen durchzusetzen und sie als legitim durchzusetzen, indem sie die Kräfteverhältnisse verschleiern, die ihrer Kraft zugrunde liegen" Bourdieu/Passeron 1973, S. 12

Versuch einer Begriffsklärung „Kunst im öffentlichen Raum“

„Kunst im öffentlichen Raum“ ist ein aus der Sprache der Verwaltung stammender Terminus, der als administrative Klassifikation eine Reihe von kommunalen Fördermaßnahmen umschreibt, die unterschiedlichen Begriffen von Öffentlichkeit folgen. Die erstmalige Verwendung des Begriffs 1973 im Rahmen von staatlichen oder kommunalen Kunstprogrammen reklamierte Hans Joachim Manske für die Kulturbehörde Bremen im Zusammenhang mit einer Revision der „Kunst am Bau Regelung“⁹. Seit den 70er Jahren ist er in der Kunstgeschichte verankert. Dass bestimmte Formen von Kunst jedoch schon immer auf öffentliche Wirkung angelegt und daraufhin konzipiert waren, wird hier als gesicherte wissenschaftliche Erkenntnis vorausgesetzt und soll nicht weiter diskutiert werden¹⁰. Als exemplarisches Beispiel wird in der Literatur zur historischen Kunst im öffentlichen Raum gerne auf den Öffentlichkeitsaspekt des Kunstschaffens von Benvenuto Cellini unter Cosimo I. Medici in Florenz verwiesen¹¹. Doch im Grunde fallen alle Formen der Repräsentationskunst unter diesen Aspekt, die Denkmäler wie die politischen Monumente.

Die Anfänge des Themenfeldes „Kunst im öffentlichen Raum“ moderner Prägung sind mit der Demokratisierung der Gesellschaft und der Entwicklung moderner Kunst verknüpft. Dem von einigen Autoren erhobenen Einwand, dass Museen und Ausstellungshallen im Grunde auch öffentliche Räume seien, soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Dies ist eine Frage der Definition.¹² Vielmehr wird im Folgenden davon ausgegangen, dass „Kunst im öffentlichen Raum“ ein Teilgebiet des allgemeinen Kunstschaffens der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist, das, ganz wie die Atelier-, Ausstellungs-, und Museumskunst einer Entwicklung folgt, die an allgemeine gesellschaftliche Entwicklungen gekoppelt ist. Und diese Entwicklung,

⁹ Hans Joachim Manske, Kunst im Öffentlichen Raum in Bremen, in: Plagemann 1989, S. 71

¹⁰ Siehe hierzu: Karl Schawelka, Rites de passage. Abgrenzungen und Übergänge, in: Kunst-Raum-Perspektiven, Ansichten zur Kunst im öffentlichen Raum, Symposium Jena, Kulturamt Jena (Hrsg.) 1996, S. 54- 65
Michael Brunner, Der halböffentliche Raum als bildhauerische Aufgabe vom Mittelalter bis heute, in: Hier da und dort. Kunst in Singen. Aufsätze zur Kunst im öffentlichen Raum und Dokumentation des Projekts, Darmstadt 2000 S. 27-48

¹¹ Siehe dazu: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert. Alessandro Nova; Anna Schreurs (Hrsg.) Wien/Köln 2003.

¹² Der Begriff der Kunst im öffentlichen Raum ist semantisch konfus und nicht zuletzt deshalb problematisch, weil er suggeriert, dass die eine Art von Kunst öffentlich sei, die andere - die Kunst in den Museen, Kunsthallen etc. - hingegen nicht.“ Siehe dazu: Ulf Wuggenig. Kulturelle Praxis, sozialer Raum und öffentliche Sphäre http://www.kunstmuseum.ch/andereorte/texte/uwuggenig/uwkult_3.htm#fn1 (Download vom 24.12.04); siehe dazu auch: Büttner 1997, S. 10

so zeigt der historische Rückblick, hat eine Dynamik und Beschleunigung erfahren, in der Begriffe wie Kunst oder Öffentlichkeit keine verlässlichen Parameter mehr sind, sondern diskursive Verfügungsmasse. Dementsprechend ist oft die Sprachverwirrung, wenn Künstler, Kuratoren, Veranstalter und Publikum versuchen ihre Vorstellungen zu dem Phänomen zu artikulieren. Davon zeugt auch die im zweiten Teil der Arbeit vorgestellte empirische Untersuchung zum Skulpturenprojekt Tübingen 1991.

Kunst – Ein Begriff verliert seine Konturen

Schon seit dem Beginn der Moderne, als sich der Kunstbegriff vom „Schönen, Wahren, Guten,“ zu emanzipieren anschickte und die Auflösung der Kunst im Leben zum erklärten Ziel der klassischen Avantgarde wurde¹³, begannen die Konturen des Begriffs „Kunst“ zunehmend zu verschwimmen. Seit Duchamp kann alles zur Kunst erklärt werden, seit Beuys jeder Mensch ein Künstler sein. Das Material der Kunst¹⁴ löste sich aus dem klassischen hierarchischen Gefüge oder wurde durch die Dominanz der Idee völlig entmaterialisiert und zur Nebensache erklärt. Gleichzeitig zeigten sich die Grenzen zu den Nachbardisziplinen immer durchlässiger, um sich schließlich völlig aufzulösen. Pierre Bourdieu sieht - etwas zynisch - im „Wunder der Transsubstantiation“ die Ursache „der Existenz des [modernen] Kunstwerks“. ¹⁵ Und Nelson Goodman stellte fest, dass „Versuche die Frage, Was ist Kunst, zu beantworten, meist mit Enttäuschung und Verwirrung enden“, und ändert die Fragestellung in „wann ist Kunst?“¹⁶ Jean Christoph Ammann konstatierte 1987 „Kunst im öffentlichen Raum kann heute gewissermaßen alles sein“¹⁷. Doch im Gegensatz zum kritisch reflektierten Kunstbegriff einer mit den Strömungen moderner und zeitgenössischer Kunst befassten Insidergruppe, ist der Kunstbegriff der breiten Öffentlichkeit, an die sich die Kunst im öffentlichen Raum ja richtet, nach wie vor von traditionellen Vorstellungen geprägt. Kunst komme von Können, lautet das populäre Schlagwort, eine Gleichung mit zwei Unbekannten, in der „Kunst“ als

¹³ vgl. hierzu: Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Bürger arbeitet in seiner Theorie der Avantgarde das gemeinsame Ziel von Kunstrichtungen wie Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Bauhaus und De Stijl heraus, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben und die Hermetik des klassischen Kunstwerks aufzubrechen.

¹⁴ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001

¹⁵ vgl.: Pierre Bourdieu: Die historische Genese einer reinen Ästhetik, in: Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus, Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hrsg.) Frankfurt/M. 1993, S. 21

¹⁶ vgl.: Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/M 1984

¹⁷ Amman, 87

schöne Form und unter „Können“ handwerklicher Meisterschaft verstanden wird.¹⁸ Der durch die Medien verbreitete Genie- und Starkult, der den „Fetisch des Namens des Meisters“ (Walter Benjamin) feiert und sich auf wenige Markennamen – von Rembrandt bis Picasso – beschränkt, sowie die Meldungen über sensationelle Auktionsrekorde tragen zu dieser Vorstellung bei. Kunst wird entweder von Genies oder, je mehr man sich der Gegenwart nähert, von Scharlatanen gemacht. Und dieser große Teil der Öffentlichkeit ist es vor allem, welcher der Kunst im öffentlichen Raum begegnet. Auch der Massenzulauf von Veranstaltungen wie die Biennale in Venedig oder die Kassler documenta sollte darüber nicht hinwegtäuschen.

Öffentlichkeit und Öffentlichkeiten

Nicht weniger unscharf sind die soziologischen Umrisse des Begriffs Öffentlichkeit, die sich von einer (scheinbar) festen Größe in fluktuierende, vagabundierende oder im virtuellen Raum irrlichternde Szenen aufgelöst und im Medienzeitalter zunehmend atomisiert haben. Jürgen Habermas hat mit seinem 1962 erschienen Buch Strukturwandel der Öffentlichkeit das Schlagwort geliefert, das immer noch die Diskussionen durchzieht, während sich eben jene Öffentlichkeit weiterverwandelt und vom Habermasschen „kulturräsonierenden“ bürgerlichen Öffentlichkeitsbegriff längst entfernt hat.¹⁹ Der Begriff Öffentlichkeit wird zunehmend durch den der Öffentlichkeiten, der Communities und Groups ersetzt, denn sie hat sich in immer feinere, sich gegenseitig durch Distinktion abgrenzende Untergruppen (Pierre Bourdieu) und Subsysteme (Niklas Luhmann) aufgelöst. Kunst im öffentlichen Raum, so Manfred Schneckeburger, operiert heute nicht mehr mit der Psychologie von Massen, sondern wendet sich an den Einzelnen und seine Sensibilität. „Die Öffentlichkeit“ als feste Größe ist hinfällig geworden, sie hat sich in heterogene Teilöffentlichkeiten aufgesplittet. Und deren Treffpunkte und Aktionsfelder verlagern sich aus dem ohnehin von einem fundamentalen Strukturwandel erschütterten traditionellen urbanen Gefüge. Die mobil gewordenen Szenen und Communities pendeln zwischen den immer schneller wechselnden Trend- und In-Plätzen, sind

¹⁸ Diese Einschätzung beruht auf eigener, über 20jähriger Erfahrung auf dem Gebiet der Kunstvermittlung.

¹⁹ „Habermas' vieldiskutierter Theorie über den Zerfall einer rational-diskursiven Öffentlichkeit liegt das normative Ideal einer singulären Sphäre zugrunde, die Vorstellung von ‚einem Publikum‘ und nicht die von einer Pluralität von Publikumsgruppen.“ Ulf Wuggenig: Soziale und kulturelle Differenz. Die Segmentierung des Publikums der Kunst. In: Heinz Schütz. Stadt. Kunst. S. 39.

buchstäblich nicht mehr ortsfest zu machen oder sie wandern völlig in virtuelle Räume, ins Internet oder die einschlägigen Medien ab.

Terra incognita - Der öffentliche Raum

Und hier ist ein weiterer Begriff einzuführen. Ein zum Schlagwort abgeschliffener Terminus, über dessen semantischen Gehalt und Bedeutung die Vorstellungen von Stadtplanern, Soziologen, Historikern, Philosophen, Kunst-, Kulturwissenschaftlern und Künstlern oft weit auseinander gehen: der des öffentlichen Raumes. Die Rede vom öffentlichen Raum erweist sich bei näherer Betrachtung als unscharf und vieldeutig. Ist ein Raum nur deshalb schon öffentlich, weil er allgemein und frei zugänglich ist? Lässt sich der öffentliche Raum einfach mit dem Stadtraum, mit den Flächen zwischen den Häusern und privaten Parzellen einer Stadt gleichsetzen? Sind nicht auch Museen und Ausstellungshallen öffentlich? Um der Unschärfe des Begriffs zu entgehen, ersetzt ihn Claudia Büttner durch den Terminus „nicht institutioneller Raum“ (Büttner 1997). Hier soll der Begriff beibehalten und im Folgenden präzisiert werden. Im klassischen Sinne (H. Arendt) ist der öffentliche Raum ein Ort, an dem sich Öffentlichkeit bildet. So bemerkt Andreas Feldtkeller in seiner Analyse der traditionellen Struktur der europäischen Stadt: „Im oberflächlichen Sprachgebrauch versteht man unter öffentlichem Raum allzu oft schlicht alles, was in der Stadt zwischen privaten Parzellen übrig bleibt. Mit diesem Verständnis verfehlt man das Paradigma der alten Stadt ganz und gar. Für das Begreifen dieses Paradigmas kommt es entscheidend darauf an, dass hier der Straßenraum ein enges Nebeneinander von privater und öffentlicher Sphäre geradezu erzwingt: eine Spannung zwischen diesen beiden Sphären, die den Alltag der Menschen unmittelbar prägt.“²⁰ Öffentlicher Raum ist demnach keine räumliche Konstante sondern ein laufend sich verändernder Zustand: „Solche Orte sind öffentliche Räume in dem Sinne, dass sie imstande sind, eine reale Öffentlichkeit, ein Publikum, ein Theater gezielter und ungezielter Interaktionen zu produzieren und dies auch tatsächlich tun. Sie sind ein Ort, an dem die private Sphäre und die öffentliche Sphäre aneinander stoßen, an dem sich privates Leben als ein vom öffentlichen unterschiedenes und sich unterscheidendes ausbilden kann.“²¹ Eine ähnliche Definition findet sich bei Walter Grasskamp, nach der die Kriterien einer Nutzung

²⁰ Feldtkeller 1991. S.42

²¹ a.a.O. S. 43

durch viele Menschen und die freie Zugänglichkeit nur eine triviale Voraussetzung abgeben. Das entscheidende Kriterium liege darin, dass sich verschiedene Nutzungsformen überlagern und verdichten: „Wenn öffentlicher Raum mehr als nur eine Planungsfloskel sein soll, bedarf er also einer ständigen gesellschaftlichen Energiezufuhr in allen Erscheinungsformen – politisch, kommerziell und sozial, theatralisch wie künstlerisch: Die Nutzung ist die vierte Dimension des öffentlichen Raums, und umgekehrt ist der öffentliche Raum die Benutzeroberfläche der Stadt.“²² In seiner Analyse des städtischen Raums, der nicht mit dem öffentlichen gleichzusetzen ist, unterscheidet Feldtkeller drei Kategorien von städtischem Außenraum: Der Außenraum, der nicht zu privatem Eigentum gehört. Etwa der Verkehrsraum oder ein städtischer Park -, „dem aber die Eigenschaften des ‚Öffentlichen‘ abgehen“. Den Außenraum, der durch seine konkreten städtebaulichen Eigenschaften „geeignet ist, Öffentlichkeit zuzulassen und hervorzubringen. Das sind vor allem Plätze. Und ferner den Außenraum in städtischem oder privatem Eigentum, der Herrschaftsverhältnisse – zum Beispiel kirchliche, feudale oder kommerzielle – repräsentiert. Die ersten zwei Kategorien schließen sich gegenseitig aus, sie können jedoch beide von der dritten überlagert werden“.²³ Als zentrale Voraussetzung für die „Öffentlichkeit“ der städtischen Situation gilt für Feldtkeller, dass „der Raum für jedermann frei (und das heißt ohne besondere Berechtigung) zugänglich ist und nicht einer bestimmten Benutzergruppe - seien es die Anwohner, bestimmte soziale oder kirchliche Nutzer, oder heute die Autobesitzer - zugeordnet und als von ihnen vereinnahmt werden kann.“²⁴ Als weiteres Element nennt er, dass „Augen auf die Straße“ gerichtet sein müssen und Nutzungen angrenzen, von denen der öffentliche - baulich umschlossene Raum - alltäglich beobachtet werden kann, um überhaupt identifizierbar zu sein.

Zu einem radikalen Befund kommt der Philosoph Wolfgang Welsch, der den öffentlichen Raum eine „Denkfigur“ nennt. Was man gemeinhin ‚öffentlichen Raum‘ nenne: „ist gewiss nicht mehr, wie es einst gemeint war, der Raum einer demokratischen Öffentlichkeit, sondern ist Einkaufszone, Behördenareal oder Verkehrsbereich. Öffentlichkeit existiert, wenn überhaupt noch, sicherlich nicht dort, sondern eher in den Medien. Der öffentliche Raum ist nur noch dem Wort, nicht mehr

²² Grasskamp 1997 S. 11

²³ Feldtkeller 1991 S. 42

²⁴ a.a.O. S. 57

der Sache nach öffentlicher Raum.“²⁵

Zum Funktionswandel öffentlicher Räume

Die in dieser Arbeit gebrauchte Verwendung des Begriffs geht von folgendem Verständnis aus: Der „öffentliche Raum“, der das urbane Leben noch bis zum 19. Jahrhundert maßgeblich prägte, ist nicht gleichzusetzen mit dem heutigen Stadtraum. Öffentliche Räume, wie sie der Reisende auf der Piazza italienischer Städte, beispielsweise in Arezzo, Siena oder San Gimignano bewundert aber auch in mancher historischen Altstadt Deutschlands, zum Beispiel auch in Tübingen zu finden hofft, sind eher historische Reservate, als dass sie einer modernen Gesellschaft noch als übertragbares Modell dienen könnten.²⁶ Karl Schawelka fragt zu Recht „ob in unserer Kultur überhaupt noch die Möglichkeit besteht, öffentliche Plätze in der Art hervorzubringen, deren Verlust wir beklagen.“²⁷ Das von Feldtkeller (s.o.) verwendete „Referenzmodell europäische Stadt“ so vermutet der Stadttheoretiker Klaus Selle, sei ein „Destillat“ unterschiedlichster Realitäten von der griechischen über die spätmittelalterliche bis zur gründerzeitlichen Stadt. Dass „diejenigen, die ‚Verfall und Ende‘ von Öffentlichkeit beklagten“ sich auf dieses Konstrukt beziehen, ist für Selle „nicht nur methodisch problematisch“: Es entstehe dadurch das Bild vom „Grossen Bruch‘: Europäische Stadt, Urbanität und Öffentlichkeit einst – und was davon blieb“. Als viel plausibler erscheint Selle die Vorstellung vom ständigen Wandel, „von den vielen Etappen, in denen jeweils gesellschaftliche Anforderungen und städtische Räume zueinander fanden“. Diese Sichtweise würde nach Selle den kulturpessimistisch getrüben Blick auf heutige Veränderungen „deutlich entdramatisieren“.²⁸ Nachdem die Kirche und der Staat den öffentlichen Raum verlassen hätten, sich die öffentliche Meinungsbildung ins Fernsehen, ins Internet und in die Zeitungen verlagert habe, träten nun andere Nutzungen in den Vordergrund. Als Beispiel nennt er die intensive Inanspruchnahme des öffentlichen Raums durch zeitgenössische Formen der Freizeitgestaltung, wie so genannte Events, Festivals und Veranstaltungen unterschiedlichster Art, die ihr

²⁵ Wolfgang Welsch Gegenwartskunst im öffentlichen Raum – Augenweide oder Ärgernis? in: kunstforum international, 1992 Band 118, S. 318

²⁶ Als ein Versuch öffentliche Räume in der Art von historischen Marktplätzen zu inszenieren gilt der aus den USA stammende Bautypus der Mall.

²⁷ Schawelka 1997 S. 61

²⁸ Klaus Selle: Was ist los mit den öffentlichen Räumen? – Vorwort, in: ders. (Hrsg.): Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Dortmund 2002 S. 71-75

Publikum in öffentlich nutzbaren Räumen suchen: Stadtmarathonläufe, Vorlese-Abende, Konzerte in aufgelassenen Industriearealen, Skater-Treffs auf Parkdecks, Beach-Volleyball auf Marktplätzen, Public Viewing (z.B. während der Fußball-Weltmeisterschaft) in Parks und Hinterhöfen. Mittlerweile überprüfen Kulturämter und Stadtmarketingspezialisten die öffentlichen Räume ihrer Städte auf ihr „Erlebnispotential“.

Als Konstanten zur Begriffsbestimmung des „öffentlicher Raums“ galten in den 90er Jahren vor allem die Kommunikation, die sich in ihm ereignet und die unbegrenzte Offenheit des Zugangs. Allerdings bedarf es für die Öffentlichkeit eines Raumes weit mehr, als zugänglich für alle zu sein. Öffentlichkeit *ist* nicht, Öffentlichkeit bildet sich, besser: kann sich bilden, wenn ideale räumliche, soziale und strukturelle Bedingungen erfüllt sind. Verschieben sich deren Gewichtungen, kann der öffentliche Raum aus dem Gleichgewicht geraten. Als markanter Wendepunkt gilt die Nachkriegszeit, in der die öffentlichen Räume zunehmend den planerischen Utopien des modernen funktionalistischen Städtebaus zum Opfer gefallen waren. (vgl. Charta von Athen, 1933) Durch die Einengung auf seine verkehrstechnischen und ökonomischen Funktionen und die Vernachlässigung seiner kommunikativen und integrativen Aspekte begann er, wie Richard Sennett 1987²⁹ diagnostizierte, zu verkümmern und abzusterben. Mit der seit den 90er Jahren entstandenen ökonomischen Krise der Innenstädte, deren Ursache im Strukturwandel von Konsum und Handel, besonders aber in der Verdrängung des städtischen Einzelhandels³⁰ durch E-Commerce, Onlineshopping und Mega Discounter zu diagnostizieren ist, werden die durch die einseitige Konzentration auf ökonomische Aspekte bedingten Wunden des öffentlichen Raumes immer deutlicher sicht- und spürbar. Städte und Kommunen sehen sich zunehmend herausgefordert, der Verödung ihrer Innenstädte entgegenzuwirken. Doch mit purer Oberflächenkosmetik lässt sich der kritische Gesundheitszustand des Stadtraums offenbar kaum mehr kaschieren. Deshalb werden zur Wiederbelebung des öffentlichen Raums seit den 90er Jahren Spezialisten für Stadtmarketing und Stadtmanagement engagiert, die mit touristischen Strategien und Methoden, durch Inszenierung und „Festivalisierung“³¹

²⁹ Richard Sennett 1987

³⁰ In der 2. Hälfte der 90er Jahre verliert der Einzelhandelsstandort Innenstadt im 5-Jahresvergleich bis zu 25 % an Besucherfrequenz. Aus: FAZ: Weniger Käufer in den Innenstädten, 28.6.1997

³¹ vgl. Häußermann und Siebel 1993

der Innenstädte, mit mediengerecht aufbereiteten Events wie Theater, Sportveranstaltungen, Spektakeln, Umzügen, Floh-, Bauern- und Jahrmärkten versuchen, dem öffentlichen Raum wieder lebenserhaltende Energien zuzuführen. Dass die Krise des öffentlichen Raumes jedoch nur ein Symptom einer gesellschaftlichen Krise sein könnte, gibt Hanno Rauterberg zu bedenken: „Die Krise des öffentlichen Raumes ist in Wahrheit eine Krise des Gemeinwesens: Wir sind durch nichts mehr getrennt – aber auch durch nichts mehr verbunden. Weil die Nähe verloren ging, braucht es keinen Abstand mehr. Es gehört offensichtlich zu den unauflösbaren Widersprüchen der modernen Stadt, dass sie erst Geburtsstätte des individualisierten Lebens war und nun an just dieser Individualisierung leidet. Wofür braucht man noch Orte der Übereinkunft, wenn es keine Übereinkunft mehr gibt? Überall bilden sich neue, kleinere Formen der Gemeinschaft, das große Ganze hat sich für die meisten Menschen erübrigt. Statt also gegen die vermeintliche Privatisierung der Städte zu polemisieren, wäre es angebracht, über die eigentlichen Grundlagen des gesellschaftlichen Zusammenlebens und die Zersplitterung der Lebensformen nachzudenken. Denn mehr als der Raum die Gesellschaft prägt, prägt die Gesellschaft den Raum.“³²

Kunst im öffentlichen Raum als Maßnahme zu seiner Wiederbelebung

Seit den 1980er Jahren gehören die bildenden Künste in Form von Skulpturenpfaden, Bildhauersymposien, Kunstaktionen und Kunst-Projekten zum Standardrepertoire kommunaler Kulturpolitik. Kunst im öffentlichen Raum in seiner zeittypischen Erscheinung des „Projekts“ ist seit den 90er Jahren zum festen Bestandteil und zum Beipackprogramm von Stadtjubiläen, Kultur-Sommern, Gartenschauen und Festivals geworden. Dass sie dabei zwangsläufig in fragwürdige Abhängigkeiten von Adressaten und Auftraggebern geraten kann und gerät und oft auf spektakuläre Gags, bloße Dekoration und affirmative Ausschmückung des Stadtraumes reduziert wird, lässt ein kritischer Blick in die Innenstädte vermuten. Nicht wenige Künstler, die auf dem Feld Kunst im öffentlichen Raum arbeiten, haben sich offenbar mit den veränderten Bedingungen arrangiert. Für - noch nicht arrivierte - junge Künstler sind Kunst im öffentlichen Raum Projekte eine Chance, sich und ihre Arbeiten einem größeren Publikum, wenn auch meist über den Umweg der Medien,

³² Hanno Rauterberg: „Privat statt publik? Vom Wandel des öffentlichen Raumes“. in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 2001, 55. Jahrgang S.354 in: Achim Könneke 19.. S. 89

zu präsentieren. Das Publikum selbst hat sich mittlerweile an die noch vor 20 Jahren kontrovers bis aggressiv diskutierten Kunst-Objekte und Projekte im öffentlichen Raum gewöhnt. Sie müssen entweder sehr teuer, sehr groß oder sehr provozierend sein, um von der Öffentlichkeit überhaupt wahrgenommen zu werden oder Reaktionen auszulösen, wie etwa beim Skulpturenboulevard Berlin (1989) oder der im Rahmen der Kampagne „Ortswechsel“ (1992/93) geschaffenen Arbeit von Janis Kounellis 1992 in Schwäbisch Gmünd, von der an späterer Stelle noch zu reden sein wird. Die Zeiten der großen Proteste und Kampagnen sind vorbei.³³ Zudem sind „Kunst im öffentlichen Raum Projekte“ meist temporär - und verschwinden oft so unauffällig wieder, wie sie gekommen waren. Im optischen Kunterbunt der Innenstädte ist die Außen-Kunst ohnehin oft nur noch für den aufmerksamen Beobachter erkennbar, hat sich doch die Konsum-Werbung mittlerweile die künstlerischen Strategien und Methoden der Moderne gewinnbringend zu Eigen gemacht. Die Pop-Art, die ja aus der Bildsprache der Konsumwerbung entsprungen ist, wurde von den Werbefachleuten erfolgreich und mit großem finanziellem Einsatz in ihr Ursprungs-Metier zurückgeholt. Hoch ästhetische Werbeplakate, Leuchtschriften und Fotografien in gigantischen Formaten dekorieren heute das Stadtbild. Die riesigen Eistüten, die heute vor jeder größeren Eisdielen stehen, wären vor 30 Jahren noch als Werke von Claes Oldenburg durchgegangen und die gigantischen Hüpfburgen, die heute gerne bei Autohaus-Kinderfesten aufgepumpt werden, hätte man 1980 noch als pneumatische Skulpturen akzeptiert. Für Wolfgang Welsch ist der öffentliche Raum „ein hyperästhetisches Arrangement“, seit er in den 80er Jahren „einem pseudo-postmodernen Facelifting unterzogen“ wurde: „Die urbane Umwelt wurde insgesamt auf Hochglanz gebracht, verhübscht und geschönt – Man nennt das Ästhetisierung.“³⁴ Dem widerspricht Manfred Schneckenburger, der statt Ästhetisierung über eine „optische(n) Umweltverschmutzung mit ihrer Kakophonie aus Werbung und Verkehr“ klagt, der die Kunst „Zonen der Klärung“³⁵ entgegensetzen müsse.

³³ Der Protest gegen Olav Metzels Beitrag zum Nürnberger Projekt „Das große Rasenstück“ 2006, einer 17 Meter hohen Überbauung des „Schönen Brunnens“ mit ausgedienten Stadionsitzen flachte nach kurzer Zeit wieder ab.

³⁴ Wolfgang Welsch: Gegenwartskunst im öffentlichen Raum - Augenweide oder Ärgernis? In: kunstforum international, 1992 Band 118 S. 320

³⁵ Schneckenburger 1994 S. 18

Forschungsstand

Kunst im öffentlichen Raum ist – zumindest in ihrem modernen Verständnis - eine junge Disziplin. Dementsprechend überschaubar ist die Literatur zum Thema, die meist in Form von Zeitschriftenaufsätzen³⁶ und Essays in Sammelbänden³⁷ in Berichten über Symposien oder Katalogen zu einzelnen Ausstellungsprojekten publiziert wurde. Mit der Etablierung des Internets und den dadurch entstandenen, sich rasch verbreitenden, neuen Möglichkeiten zur Publikation sind seit den späten 90er Jahren eine Reihe von Web Journalen entstanden, in denen das Thema Kunst und Öffentlichkeit diskutiert wird, wie z.B. rePublicart, ein Forum des transnationalen Forschungsprojekts „eipcp“ (European Institut for Progressive Cultural Policies). Dazu kommen einzelne Untersuchungen über die besonderen Bedingungen, unter denen Kunst im öffentlichen Raum geschaffen, platziert und rezipiert wird. Dario Gamboni³⁸ hat sich mit dem Thema Zerstörung von Kunst im Außenraum beschäftigt, Uwe Degreif³⁹ die Skandale untersucht, die derartige Projekte in der süddeutschen Öffentlichkeit ausgelöst haben. Zentral geblieben ist weiterhin die Diskussion um die Frage, welche Position eine wie auch immer geartete Kunst im öffentlichen Raum einnehmen kann, darf und soll. Ob sie weiterhin „unter Verweigerungspflicht“ (Martin Warnke, Peter Iden, Wolfgang Welsch) ihren autonomen Status behaupten solle, sich kunstfremden Nützlichkeitsansprüchen und Publikums Erwartungen unterwerfen darf (Jean-Christoph Amman, Stephan Schmidt-Wulffen) oder mit emanzipatorischen Kunstpraxen radikal und kompromisslos für eine besser Welt, für Demokratie und gegen den Neoliberalismus samt seiner Nebenwirkungen kämpfen müsse. (Neo-Situationismus, Culture Jamming, Street Art) Ansonsten bestimmen Analysen einzelner Werke oder bestimmter Ausstellungen den Diskurs. Die geringe Anzahl von Studien oder gar Überblicksdarstellungen⁴⁰ zur

³⁶ ein deutschsprachiges Diskussionsforum ist vor allem die Zeitschrift „kunstforum international“

³⁷ siehe: Florian Matzner (Hrsg.) Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch Ostfildern Ruit 2004 u. Volker Plagemann (Hrsg.) Kunst im öffentlichen Raum, Köln 1989

³⁸ Dario Gamboni, Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmus in: Walter Grasskamp (Hrsg.): Unerwünschte Momente – Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989 S. 11- 28

³⁹ Uwe Degreif, Skulpturen und Skandale. Kunstkonflikte in Baden-Württemberg, Tübingen 1997

⁴⁰ hier sei vor allem die grundlegende Arbeit von Claudia Büttner „Art goes Public – Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum.“ München 1997 (zugl. Dissertation an der Technischen Universität Berlin 1996) genannt, in der die Autorin Beispielen mit Vorbildfunktion aus West-Europa und Nord-Amerika vorstellt, analysiert und den Versuch unternimmt eine „Theorie des Kunstprojekts“ daraus abzuleiten. Büttner umreißt die Entwicklungsgeschichte temporärer Präsentationsformen von aktueller Kunst im Außenraum und vermeidet dabei den Begriff „Kunst im öffentlichen Raum, den sie durch den englischen Terminus „Public art“ und „nicht-institutionellen Raum“ ersetzt. Dabei untersucht sie auch die

Kunst im öffentlichen Raum mag darin begründet sein, dass diese Kunstform als eigene, sich ständig wandelnde Gattung noch in der Entstehung begriffen ist. Denn die Mehrzahl der Arbeiten sind - jedenfalls wenn sie für einen speziellen Kontext geschaffen wurden - konzeptuell und daher macht es wenig Sinn, sie nach stilistischen Kategorien oder über ihr Material- oder Formenrepertoire zu systematisieren. Jedes Kunstwerk im öffentlichen Raum ist - im Gegensatz zu denen im institutionalisierten - in ein kompliziertes System von Abhängigkeiten und Zuständigkeiten eingebunden und gezwungen, sich vor den verschiedensten, besonders auch außerkünstlerischen Instanzen zu rechtfertigen. Auf eine Diskussion der angeführten Forschungen wird an dieser Stelle vorerst verzichtet. Auf einzelne Autoren, ihre Thesen und Analysen wird im Verlauf der Arbeit detaillierter eingegangen werden.

Gliederung

Zunächst wird in einem ersten Kapitel die Entwicklung dieser Kunst-Form, Disziplin, Gattung im Überblick und anhand der wichtigsten trendsetzenden und von der Forschung als relevant bewerteten Veranstaltungen (Monschau, Hannover, Münster, Hamburg, Bremen, Berlin) vorgestellt, um auf dieser Basis das Skulpturenprojekt Tübingen als zeittypische Form von Kunst im öffentlichen Raum der 90er Jahre historisch zu verorten. Dabei werden auch die sich verändernden theoretischen Ansätze, samt den damit einhergehenden Kontroversen thematisiert. Dieser historische Überblick bleibt auf die Zeit bis 1990 - also bis zum Zeitpunkt des zu analysierenden Skulpturenprojekts in Tübingen - begrenzt. Die aktuellen Tendenzen, Erscheinungsformen und Varianten, die unter dem Rubrum von Kunst im öffentlichen Raum firmieren, werden in dieser Arbeit nicht eingehend behandelt: Dies bezieht sich auf die Cyber-Kunst im öffentlichen Netz-Raum; die partizipatorischen, aktivistischen und interventionistischen Formen der "New Genre Public Art"⁴¹, in der sich Kunst prozessual und als eine Art von Dienstleistung manifestiert, welche sich an eine „Community“, eine Teilöffentlichkeit meist sozial benachteiligter Gruppen richtet. Bei

sich verändernden Ansprüche von Veranstaltern, Künstlern, Kuratoren und Ausstellungsmachern und die sich wandelnde Vorstellung der Funktion von Kunst überhaupt.

⁴¹ Als exemplarisches Vorzeigeprojekt der New Genre Public Art gilt das Projekt Sculpture Chicago – Culture in Action (1992/93) kuratiert von Mary Jane Jacob. Siehe dazu: Suzanne Lacy, Ed, Mapping the Terrain, New Genre Public Art, Seattle 1995 Lacy definiert NGPA folgendermaßen: "New Genre Public Art fordert eine integrative kritische Sprache, durch die Werte, Ethik und soziale Verantwortung mit künstlerischen Mitteln diskutiert werden können." S. 43

dieser aus den USA stammenden neuen Form von sozial engagierter Kunst haben sich die traditionellen Rollenverteilungen von Produzenten und Adressaten grundlegend verschoben. Sie steht zudem in denkbar größter Opposition zum aktuellen Kunstmarktgeschehen.

Auch die „Denkmaldebatte“, die durch die Diskussionen um den Bau des Holocaust-Denkmal in Berlin (Peter Eisenmann) und Wien (Rachel Whiteread) an Aktualität gewann, wird als eine sich durch besondere inhaltliche Fragestellungen auszeichnende Form von öffentlicher Kunst hier nur am Rande gestreift. Denn dabei geht es um die symbolische Zuspitzung der Frage, wie eine Gesellschaft mit ihrer kollektiven Erinnerung umgeht.⁴²

Das „Culture Jamming“⁴³ eine aktuelle Variante von Kunst im öffentlichen Raum, die sich, die Tradition der 60er Jahre fortsetzend, politisch praktische Wirksamkeit zum Ziel gesetzt hat, indem sie die Strategien der Situationisten (Guy Debord) zu revitalisieren und weiterzuentwickeln versucht, wird im Folgenden nicht weiter thematisiert. Nicht berücksichtigt werden ferner die für die „freie Szene“ typischen Kunstformen und Praxen wie Graffiti, Pochoirs oder Relabeling von Werbung. Die anonyme, meist kritische Kunst von Gruppen oder Personen, die nicht in öffentliche Institutionen eingegliedert sind, ja sich in den meisten Fällen in Opposition - reclaim the streets! - zu diesen gebildet haben, ist in den letzten zwei Jahrzehnten vor allem in den Großstädten aufgeblüht und ein fester Bestandteil der Jugend(protest)kultur geworden. Kann man auch den flächendeckenden Tags und farbigen Duftmarken der Kleinmeister der Vorstädte in den meisten Fällen jeden Kunstcharakter absprechen - die meisten davon dürften eher unter die Rubrik Sachbeschädigung fallen - so finden sich unter den Schablonengraffiti, deren Herstellung ein Mindestmaß an formaler Konzeption und künstlerischem Handwerk erfordern, doch ideenreiche, inhaltlich und technisch durchdachte Exemplare, die mancher Galerist gerne vermarkten würde, was nach einer gewissen Bedenkzeit des Künstlers - die Kunst geht nach Brot – auch häufig geschieht.

Nicht um diese, zum Teil die künstlerischen Strategien und Programme der 60er Jahre aufgreifende, politisierte Kunst im öffentlichen Raum wird es im folgenden gehen, als vielmehr um institutionalisierte Veranstaltungen, deren Möglichkeiten und Grenzen Achim Könnecke folgendermaßen beschreibt: „Programme der Kunst im öffentlichen Raum sind sicher nicht per se Instrumente einer emanzipatorischen

⁴² siehe dazu: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): Orte der Erinnerung, Frankfurt 1999

⁴³ vgl. Naomi Klein: No Logo! München 2002

Kulturpraxis. Ästhetische Ausstattungsprogramme der Innenstädte und Image-transfer-Skulpturen sowie temporäre Ausstellungsprojekte, die der im Städtewettkampf kulturpolitisch geforderten Erlebniskultur geschuldet sind, stecken den Rahmen ab, in dem Kunst im öffentlichen Raum sich ereignet und – meist in den Nischen – sich partiell dennoch weiter entwickelt.“⁴⁴

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit den praktischen Seiten eines Skulpturenprojekts, das als typisch für derartige, meist von kommunalen Auftraggebern initiierte Veranstaltungen gelten kann, die in den 90er Jahren abseits der Kunstmetropolen geplant und realisiert wurden. Konkret geht es bei dieser Fallstudie um die Analyse eines Skulpturenprojekts, das im Sommer 1991 vom Kulturamt der Universitätsstadt Tübingen initiiert und unter meiner Leitung realisiert wurde. Dass zur Beurteilung eines solchen Projekts andere Maßstäbe hinsichtlich des Anspruchs, der Wirkung und Qualität anzulegen sind, als bei den großen Vorbildern auf die es sich bezog - und auf die sich ähnliche Projekte im ländlichen Raum meist beziehen - liegt auf der Hand. Münster und Kassel spielen in einer internationalen Liga - Tübingen, Esslingen, Singen allenfalls in der regionalen. Vorteile für eine Analyse ergeben sich dagegen aus der Übersichtlichkeit des Schauplatzes. Eine Stadt mittlerer Größe wie Tübingen, deren Öffentlichkeit sich unter anderem über eine engagierte Tageszeitung mit hohem Leserbriefanteil konstituiert, bietet für eine Untersuchung zur Rezeption von Kunst im öffentlichen Raum ein hervorragendes Beobachtungsfeld. In der Untersuchung des Projekts soll es neben einer kunsthistorischen Untersuchung und stilistischen Verortung der einzelnen Künstler-Beiträge vor allem um die Analyse innerer Strukturen, Funktionen und Erwartungen gehen, um Arbeit, Kosten, Macht und Entlohnung (mit diversen Kapitalsorten) und um Strategien, mit der die Beteiligten ihre Interessen im Projekt durchzusetzen versuchten. Dieser Teil schließt auch die Analyse und Bewertung einer empirischen Untersuchung zur Rezeption des Projekts durch die Benutzer des öffentlichen Raums mit ein, die von einer Studentengruppe des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft unter der Leitung von Prof. Gottfried Korff erhoben - aber nicht vollständig ausgewertet wurde.

⁴⁴ Achim Könneke: Aussendienst, in: Marius Babias; Achim Könneke (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum, Amsterdam/Dresden 1998 S. 85

Wegmarken: Kurzer Abriss zur Geschichte

Zur Vorgeschichte der Kunst im öffentlichen Raum

Die Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum ist so alt wie die Kunst selbst und sie spiegelt in symbolischer Form die Prozesse des gesellschaftlichen Wandels. Deshalb lassen sich die markanten Veränderungen vor der Folie sich wandelnder gesellschaftspolitischer Strukturen und Strömungen und an den großen zivilisatorischen Wegmarken festmachen. Die von Kriegen und Modernisierungswut weitgehend verschont gebliebene Tübinger Altstadt, in der fast alle Arbeiten des Skulpturenprojekts 1991 platziert waren, vermittelt noch etwas von der Bedeutung, welche der Kunst in vormoderner Zeit im Stadtraum zukam: „Die Ausstattung mit Skulpturen und Reliefs, Wandgemälden und Mosaiken war keine rein dekorative Angelegenheit, sondern machte aus der Stadt einen großen Erzählraum.“⁴⁵ Und davon profitieren in einer Stadt, deren mittelalterliche Struktur sich erhalten hat, vor allem die Touristenführer. Im Grunde sind sie es, die gegen Bezahlung die alten Botschaften der stummen Bilder und Stein gewordenen Zeichen übersetzen, die den Stadtraum mit Geschichte füllen. Aber man muss nicht unbedingt viel über die Heilsgeschichte, Heiligenlegenden und ihre lokalen Bezüge wissen oder die Geschichte der württembergischen Herzöge kennen, um jenen „Hauch der Geschichte“ zu verspüren, mit dem das örtliche Fremdenverkehrsamt für die Stadt wirbt. Mit den romanischen Spolien an der Tübinger Stiftskirche beginnt und mit der Sgraffitomalerei, die seit 1876 auf der Fassade des Tübinger Rathauses Einheimischen wie Fremden die wichtigsten Episoden der Stadtgeschichte bildhaft vor Augen führt, endet die Geschichte des urbanen Erzählraums in Tübingen. Denn mit der Moderne brach der Erzählfluss jäh ab und die Kunst begann nun auch im Stadtraum sich jeder Dienstbarkeit zu verweigern. Angekündigt hatte sich dieser Prozess schon zu Beginn des bürgerlichen Zeitalters nach 1800, als sich die Kunst von ihren äußeren Zwängen und Abhängigkeiten zu befreien suchte und nach Autonomie zu streben begann. Das theoretische Fundament dazu lieferte 1790 Immanuel Kant mit seiner „Kritik der Urteilskraft“. In die Praxis des Kunstschaffens wurde der Gedanke mit dem Beginn der Romantik übertragen, in der das Ästhetische

⁴⁵ Walter Grasskamp: Kunst und Stadt, in: Katalog Skulptur. Projekte in Münster, Hrsg. von Klaus Bußmann. Ostfildern-Ruit 1997 S.7

als ein ganz eigener, selbstständiger Bereich menschlicher Erfahrung begründet wurde. Neben dem Erkenntnismäßig-Wahren, dem Moralisch-Guten und dem Sinnlich-Angenehmen hat sich das Ästhetische als eine eigene Sphäre spezifischer Qualitäten herausgebildet.⁴⁶

Für die Entwicklung des Konzepts einer "autonomen Kunst" ⁴⁷ war die Französische Revolution mit ihren geistigen Ursachen und praktischen Folgen historisch entscheidend. Denn die durch sie hervorgerufenen tief greifenden Umwälzungen haben der Künstlerschaft die Möglichkeit zur Befreiung aus der bisherigen kirchlichen und höfischen Vorherrschaft eröffnet. Die erstmals von den deutschen Frühromantikern unternommenen Anstrengungen zur Verwirklichung der politischen, ökonomischen und ideologischen Unabhängigkeit von den klerikalen und feudalen Auftraggebern markieren den Beginn der modernen Kunstentwicklung.

Sie kulminiert schließlich in den fundamentalen Umwälzungen und Revolutionen durch die Moderne seit 1900. Doch erst in der Nachkriegszeit beginnt sich die Kunst im öffentlichen Raum als eigenständige Disziplin aus Bildhauerei und Skulptur herauszulösen und eigene Regeln, Prämissen und Strategien zu entwickeln. Zunächst noch an die Architektur gebunden, ist sie als „Kunst am Bau“, deren Wurzeln in die 30er Jahren zurück reichen, der erste Versuch, moderne Kunst im Stadtraum mit der „Öffentlichkeit“ zu konfrontieren.

Die Wurzeln: Kunst am Bau

In Deutschland geht das Kunst-am-Bau-Konzept auf ein Gesetz über "Kunst am Bau" zurück, das 1950 am Anfang der Wiederaufbauzeit vom Bundestag verabschiedet wurde: "Um die bildende Kunst zu fördern", so erläutert der Text, "ist bei allen Bauaufträgen (Neu- und Umbauten) des Bundes grundsätzlich ein Betrag von mindestens 1% (später 2% d.V.) der Bauauftragssumme für Werke bildender Künstler vorzusehen. Die Kunstwerke müssen zur Ausstattung der vergebenen Bauten verwendet werden." Dieses Gesetz war auf Antrag der inzwischen nicht mehr existierenden "Bayernpartei" eingebracht und folgendermaßen begründet worden.⁴⁸

⁴⁶ siehe dazu: Hinz, Berthold, Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, in: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt/Main 1972 (S. 173 - 198)

⁴⁷ Siehe dazu Kapitel 2.10 Die Autonomiedebatte

⁴⁸ Antrag der Bayernpartei vom November 1949, vgl. Elisabeth Dühr: Kunst am Bau/Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Bochum 1988 S.73f.

Als Konsequenz aus der staatlichen Förderung der künstlerischen Ausbildung an Kunstakademien sollte die Lebensgrundlage für die in den künstlerischen Berufen Ausgebildeten verbessert werden. Dazu sah sich der Staat verpflichtet, weil es in der Nachkriegszeit zu wenig private Kunstsammler und Mäzene gab. Zum anderen erhoffte man sich, so wörtlich, eine "erzieherische Auswirkung auf den Künstler", der sich gegenüber der kritischen Öffentlichkeit zu einer besonderen Leistung verpflichtet fühlen sollte. Zudem sollten den Künstlern im Unterschied zum "sinnentleerten Ausstellungsbetrieb", so die damalige Formulierung, konkrete und zweckdienliche Aufgabenstellungen geboten werden. Beim Auswahl-Verfahren der Werke wurden in der Regel die Berufsvertretungen der bildenden Künstler einbezogen. In engem Zusammenhang stand dabei die Protektion von „Landeskindern“, die, wenn auch nicht explizit festgeschrieben, so doch häufig praktiziert wurde: Für Aufträge wurden in erster Linie in dem betreffenden Bundesland oder Stadtstaat ansässige Künstler herangezogen.⁴⁹ Vor allem aber sollte darauf geachtet werden, so die damalige Empfehlung, dass "der Geschmack der Allgemeinheit zur Geltung kommt und verhindert wird, dass an öffentlichen Bauwerken extravagante, für die Menge des Volkes unverständliche Kunstwerke angebracht werden".⁵⁰

Der zwar moderat formulierte, aber unmissverständlich an die abstrakte Kunst adressierte Tonfall dieses Zitats erinnert an den Vorläufer, der immer noch gültigen "Kunst am Bau" - Regelung: Im Mai 1934 veröffentlichte Joseph Goebbels den gleichnamigen "Kunst am Bau"-Runderlass mit der Anweisung, dass "grundsätzlich ein angemessener Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an bildende Künstler und Kunsthandwerker aufgewendet wird".⁵¹ Im Unterschied zum Bundesgesetz von 1950 sollte diese Regelung von 1934 für alle öffentlichen Bauten auf Reichs-, Länder- und Gemeindeebene gelten. Selbstredend war hierfür in allererster Linie das Motiv der Propaganda und der visuellen Gleichschaltung durch die Symbole und Insignien des Regimes ausschlaggebend. Demgegenüber war für die bundesrepublikanische Gesetzgebung das Motiv der

⁴⁹ vgl. Plagemann 1989 S. 14

⁵⁰ Elisabeth Dühr: Kunst am Bau/Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt/M 1991, S.218

⁵¹ vgl. Berthold Hinz u. Hans-Ernst Mittig (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979

Kunst- oder Künstlerförderung⁵² zentral, allerdings, wie die Diktion verrät, mit einer deutlich zur Gegenständlichkeit und gegen die Abstraktion gerichteten Tendenz. Was dem Gesetz schließlich seine breite Mehrheit sicherte, war die Aussicht, mit dem Kunst am Bau Programm die in der NS-Zeit als „entartet“ diskreditierte, verfemte und verfolgte moderne Kunst öffentlich und offiziell zu rehabilitieren.

Ein weiterer Hintergrund für die „Kunst am Bau“-Regelung war der Versuch, die ästhetisch zweifelhaften Produkte des grassierenden Bauwirtschafts-Funktionalismus der Nachkriegszeit mit Kunst zu dekorieren und die architektonisch missglückten Schauplätze der Stadt dekorativ aufzuwerten. „Mit dem Anspruch „architekturverfeinernd“ zu wirken und Ausdruckswerte zu schaffen, die die Architektur selbst nicht mehr besaß, sind diese Arbeiten in ihren Inhalten sinnfälliger Ausdruck der gewünschten Entpolitisierung des öffentlichen Lebens dieser Zeit. Ihre formale Rückständigkeit führte über weite Strecken zu einer Abkoppelung der im Rahmen von Kunst am Bau ausgeführten Arbeiten von der übrigen Kunstentwicklung.⁵³ Und sie beschränkte sich auf eine reine Paraventfunktion. Durch die "künstlerische Ausgestaltung" öffentlicher Gebäude glaubte man, eine "allgemeine Verschönerung" der Wiederaufbauarchitektur zu erreichen und damit beispielgebend wirken zu können. Sucht man nach Gründen für die negativen Auswirkungen des Gesetzes, so stößt man auf ganz nahe liegende Faktoren. Bei den bis heute vorherrschenden öffentlichen Wettbewerben entscheidet eine Jury, die in der Regel maximal zu einem Drittel aus Fachleuten besteht. Den größten Anteil stellen Vertreter des Auftraggebers und anderer so genannter gesellschaftlich relevanter Gruppen, deren Zusammensetzung in der Regel nach dem Parteien-Proporz ausgerichtet ist. Die Zusammensetzung solcher Gremien hat vor allem auf experimentell arbeitende Künstler abschreckend gewirkt und die ohnehin vorhandenen Vorbehalte gegen eine gleichsam staatlich verordnete Kunst verstärkt. Dass es nur selten gelang, wirklich zeitgenössische Kunst für den Bau zu konzipieren, hatte - zumindest in den 50er Jahren - aber auch mit den gerade vorherrschenden Kunstströmungen zu tun: Das Informell und die tachistische Malerei erwiesen sich als denkbar ungeeignet zur künstlerischen Bau-Verschönerung. Und schließlich war die Architektur nicht selten so wenig attraktiv, dass viele Künstler

⁵² siehe dazu: Birgit Geißler, Staatliche Kunstförderung nach Grundgesetz und Recht der EG, Berlin 1995

⁵³ Dühr a.a.O. S 222

schon deshalb auf derartige Aufträge verzichteten, weil sie sich zudem der Architektur und den Architekten unterzuordnen und mit diesen in nervenaufreibende Konkurrenz zu treten gehabt hätten. So war statt qualitätvollen Werken eine Art Kaste von regionalen Kunst-am-Bau-Künstlern entstanden, die von regionalen Baubehörden ausgewählt, entweder affirmativ und rückwärts gewandt gearbeitet oder aber einen Verschnitt von moderner Kunst geliefert hatten. Mit der „Kunst am Bau“-Regelung wurde laut Walter Grasskamp ein „Versorgungssystem“ für Künstlerinnen und Künstler etabliert, „in dem sie finanziell überleben konnten durch das Auffüllen von offenkundigen Lücken.“⁵⁴

Zur Rehabilitierung des Begriffs „Kunst am Bau“

Dies alles hat maßgeblich zu einer Diskreditierung des Begriffs „Kunst am Bau“ beigetragen, der sich unter Künstlern und Kritikern als Synonym für subventionierte Kunst von fragwürdiger Qualität einbürgerte. Erst mit der künstlerischen Ausstattung des Berliner Reichtages⁵⁵ und anderer Regierungsgebäude erfuhr der Terminus eine rasante Wendung zum Positiven. Zumindest unter Künstlern scheint der Begriff mittlerweile rehabilitiert, während nun an der Bezeichnung „Kunst im öffentlichen Raum“ zunehmend ein negativer Beiklang zu vernehmen ist⁵⁶. Dies mag am inflationären Auftreten, der enttäuschenden Resonanz und den oft bescheidenen Resultaten vieler Projekte zur Kunst im öffentlichen Raum liegen, was zu einer Distanzierung vieler Künstler führte, die sich nun, nicht zuletzt aus handfesten finanziellen Gründen, wieder um Auftragsarbeiten im Kontext von Architektur bemühen. Vor allem Firmen und Konzerne, die Innovation, Fortschritt und Dynamik auf ihre PR Fahnen geschrieben haben, beauftragen wieder verstärkt Künstler mit Kunst-am-Bau Aufträgen. Darunter fallen Farbgestaltungen von Wänden, ganzen

⁵⁴ Grasskamp 92, S. 119

⁵⁵ siehe hierzu: Jens Liebchen Politik&Kunst – Kunst & Politik. Künstler und ihre Werke im Reichstagsgebäude. Berlin/Tübingen 2004

⁵⁶ Ulf Wuggenig konstatiert 1997 in der von ihm geleiteten Untersuchung zu Clegg & Guttmanns Projekt der Offenen Öffentlichen Bibliothek in Hamburg, dass in der institutionalisierten professionellen Kunstszenen der Kunst im öffentlichen Raum eher eine geringe Bedeutung zugemessen wird: „Eine ähnlich skeptische Haltung zur Kunst im öffentlichen Raum nehmen die Kurator/innen, die am besten informiert und die wohlhabendsten Teile des Kunstfeldes ein.“ Und er sieht den Grund darin: „Die Kunst im öffentlichen Raum wendet sich nicht nur in stärkerem Maße als die Museumskunst an die soziale Peripherie der Gesellschaft, sie hat auch im Kunstfeld selbst die Konnotation von sozialer Peripherie, da sie im Zentrum geringeren Anklang findet. Definitionsgemäß mangelt es ihr damit an kultureller Legitimität, so dass man von einer semi-legitimen oder jedenfalls nicht ganz legitimen Kunst im Sinne von Bourdieu sprechen kann.“ In: Wuggenig, Ulf (1997): Kulturelle Praxis, sozialer Raum und öffentliche Sphäre. Kunstmuseum Ittingen (Schweiz), zit. nach: <http://www.kunstmuseum.ch/andereorte>. (download 02.01.06)

Etagen und Treppenhäusern, Gestaltung von Fensterflächen und Beschriftungen aber auch Installationen, die in einem sinnvollen Bezug zur Funktion des Gebäudes oder der Branche des Betriebs stehen. Oft nicht mehr vom Design sauber zu trennen, greift diese neue Variante von Kunst am Bau die alte Bauhaus-Idee „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeiten ist der Bau“ (Walter Gropius) wieder auf, um Wissenschaft, Architektur, Technik und bildende Kunst nachhaltig zu verbinden.⁵⁷

Zäsur: Die Kunst steigt vom Bau - Zeit der Großen Koalition

In die späten 60er Jahre, die Zeit der großen Koalition, fallen die ersten Versuche der Kunst, von den schützenden Mauern des Baus herunter zu steigen, um sich in neuen Erscheinungsformen im „öffentlichen Raum“⁵⁸ einer Bewährungs- und Belastungsprobe auszusetzen. Zwangsläufig hatte sie dabei auch neue Funktionen zu übernehmen, denen sie sich bis dahin verweigert oder entzogen hatte und Aufgaben zu erfüllen, vor die sie bis dahin nie gestellt war. Plötzlich wurden Ansprüche und Erwartungen an die Kunst herangetragen, die ihr elitäres Selbstverständnis zur Diskussion und zunehmend in Frage stellten. Grundlage dazu war ein kulturpolitischer Wandel, zu dem Schlagworte wie „Kunst für Alle“⁵⁹, Demokratisierung, Medienkritik und kritische Theorie gehörten, begleitet von einer zunehmenden Kritik am modernen Städtebau und die durch Aktion, Assemblage, Environment, Pop-, Konzept- und Land Art bedingte „Expansion der Kunst“⁶⁰, die einen sich rasant erweiternden Kunstbegriff mit sich zog. Dieser schloss nun auch unmittelbar gesellschaftskritische Positionen ein, die den Rahmen der Kunst zu sprengen suchten, sich den Institutionen verweigerten, sie bekämpften und explizit,

⁵⁷ Als Beispiel sei hier eine Arbeit von Michael Bleyenbergh genannt, ein Wandbild für den Erweiterungsbau der Deutschen Forschungsgemeinschaft, DFG in Bonn. Hier legte der Bauherr Wert auf eine Gestaltung, die in Technik und Inhalt Bezüge zu den wissenschaftlichen Funktionszusammenhängen zeigen sollten. Mittels einer Lichtfassade mit optischen Folien visualisierte Bleyenbergh Erkenntnisse der optischen Wellenphysik. siehe dazu: IHMA Award, Category Promotion & Illustration für - Augenfeuer-ein fünfundsechzig Quadratmeter großes Hologramm bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft/DFG, Bonn, 2001

⁵⁸ Der Terminus „Kunst im öffentlichen Raum“ taucht erstmalig 1973 in Bremen auf. „In Bremen wurde 1973 der in den 80er Jahren so kontrovers diskutierte Begriff von „Kunst im öffentlichen Raum“ zum ersten Mal für ein öffentliches Kunstprogramm verwendet.“ In: Manske, Hans-Joachim, wie ästhetisch und wie sozial muss öffentliche Kunst sein? In: Herlemann 1996 S. 49

⁵⁹ Kunst im öffentlichen Raum gewann einen immensen Schub der Förderungen in Städten und Kommunen, als in den späten sechziger Jahren Hilmar Hoffman, der damals Kulturreferent in Frankfurt am Main gewesen war und später Direktor des Goethe-Instituts geworden ist, die Parole: ‘Kunst für alle’ ausgegeben hat. ‘Kunst für alle’ hieß: Kunst bildet den Menschen, sie ist gut für die Moral, sie erweitert den Horizont, sie dient der Selbstfindung und der Selbstaufklärung der Menschen und sie dient als Medium, über das die Gesellschaft sich ihrer Phantasien, ihrer Verbote, ihrer Veränderungen vergewissert. Zit. nach: Herbstreuth, Peter, Veranstaltungsdokumentation der Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2003

⁶⁰ vgl. Jürgen Claus: Expansion der Kunst. Beiträge zur Theorie und Praxis öffentlicher Kunst. Hamburg 1970

ohne Umwege über Symbole Stellung bezogen. Dies war Teil der allgemeinen gesellschaftspolitischen Prozesse, deren Motor die Studentenbewegung und deren Schlagworte Vietnam, US-Imperialismus, Verdrängung der NS Vergangenheit, der „Muff von tausend Jahren“ und die sexuelle Befreiung war.

In der mit dem Ende der großen Koalition und dem Wahlsieg der SPD 1969 einsetzenden Aufbruchstimmung, die Willy Brandt mit dem Slogan „Mehr Demokratie wagen“ beflügelt hatte, rückten nun auch die elitären Elfenbeintürme der Kunst ins Visier der Reformer: Kunst sollte „demokratisiert“ und für alle Gesellschaftsschichten zugänglich und verständlich gemacht werden. Dies war die Stunde der Museumspädagogik und Ausstellungsdidaktik, das Museum sollte Lernort⁶¹ statt Musentempel und die Kunst für alle zugänglich sein. Diese Entwicklung verlief parallel mit dem Boom der Volkshochschulen und artikulierte sich in der Forderung nach freiem Zugang zu Bildungseinrichtungen, eine Forderung, die gegen jegliche Form von Elitenbildung gerichtet war.

Der traditionelle Kunstunterricht wurde durch das Fach „Visuelle Kommunikation“ ersetzt, durch das die Schüler aus ihrer passiven Empfängerrolle befreit und selbstbewusste und kritische Benutzer einer von Zeichen dominierten Umwelt werden sollten. Auch die Institution Museum selbst wurde einer grundlegenden Kritik unterzogen. Den majestätisch aufgesockelten Palästen des 19. Jahrhunderts wurden kühne moderne und nachgerade futuristische Entwürfe gegenübergestellt,⁶² deren Ziel es war, eine „Schwellenangst“, die der hoheitliche Charakter des klassischen Museumsbaus bewirkt hatte, gar nicht erst aufkommen zu lassen.

Diese gut gemeinte Demokratisierung der Kunst, das heißt; die Versuche die Öffentlichkeit durch allerlei pädagogische Maßnahmen und Manöver mit den radikalen Positionen der Moderne zu versöhnen, prallten jedoch an deren hermetischer Verslossenheit ab und überforderte schlichtweg die intellektuellen Fähigkeiten eines Laienpublikums, dessen Lust und Interesse, sich auf derartige Lernprozesse einzulassen, sich ohnehin sehr in Grenzen hielt.

Gescheitertes Projekt mit Vorbildcharakter: Umweltakzente Monschau 1970

Für die Planung und Konzeption des Skulpturenprojekts Tübingen 1991 diente unter anderem ein Kunst-Projekt als Vorbild, das rund 20 Jahre vorher in einer Kleinstadt

⁶¹ vgl. Ellen Spickernagel u. Brigitte Walbe (Hrsg.): Das Museum – Lernort contra Musentempel, Gießen 1976

⁶² siehe dazu: Gerhardt Bott (Hrsg.): Das Museum der Zukunft, Köln 1970

unter minimalem finanziellen Einsatz stattgefunden und große Resonanz ausgelöst hatte. Das kleine idyllische Städtchen Monschau am Oberlauf der Rur darf sich – obwohl die Bewohner wahrscheinlich keinen großen Wert darauf legen - rühmen, Schauplatz des ersten bedeutenden Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekts in Deutschland gewesen zu sein.⁶³ Klaus Honnef, Journalist und bis dahin Kurator diverser Ausstellungen moderner Kunst, wurde vom Kunstkreis Monschau aufgefordert, eine Veranstaltung mit Kunst im Außenraum zu kuratieren. Wie der Titel Umwelt-Akzente verrät, ging es Honnef durch die Einbeziehung des in dieser Zeit zum Schlagwort avancierten Begriffs Umwelt, um eine Aktion mit aufklärerischem Charakter, bei dem er durch „Provokation“ und „Schock“ die „Sensibilisierung der menschlichen Sinne“ der Bewohner Monschaus bewirken wollte. Die Rahmenbedingungen waren, zumindest was die finanzielle Ausstattung des Projekts betraf, spartanisch. Dieses Projekt wurde anfänglich von einem überschwänglichen Idealismus des Kurators, der Veranstalter und der beteiligten Künstler getragen, der im Verlaufe aber einer Ernüchterung wich und in der Rückschau vom Kurator als naiv eingestuft wurde. Das Budget betrug 20.000 DM, im Rückblick ein unvorstellbar geringer Betrag, gemessen an der Anzahl und Prominenz der beteiligten Künstler. Dazu kamen Sachleistungen örtlicher Gewerbetreibender, der Feuerwehr und des THW. Erstaunlich freilich, aus einer rückblickenden Distanz von 35 Jahren, war die Bereitschaft der Künstler, sich überhaupt auf eine derart finanziell mager ausgerüstete Aktion einzulassen. 32 Künstler waren beteiligt: Darunter Jan Dibbets, Lawrence Weiner, Günther Uecker, Adolf Luther, Peter Brüning, Winfried Gaul, Alf Lechner, Rune Mields und Daniel Buren. Sie alle konnten sich die Orte für ihre Umwelt-Akzente selbst auswählen. Diese Akzente waren bewusst zeitgenössisch gegenüber einem von der Vergangenheit bestimmten Stadtbild, aber auch zeitlich begrenzt, weil anderes nachfolgen sollte. „Monschau war also schon im ersten Ansatz ein noch heute aktuelles Konzept, das Kunst im öffentlichen Raum als etwas Veränderbares, nicht Denkmal-Ewiges vorstellen wollte. (...) Die kleinbürgerliche Gewissheit von dem so genannten ‚Schönen und Guten‘ der Kunst, die ja mit einer besonders ausgeprägten Hartnäckigkeit in historischen Stadtkernen und in den Köpfen von den Bewohnern nistet, sollte verunsichert werden - mit dem damals noch von vielen propagierten Ziel, aufklärerisch zu

⁶³ Umwelt - Akzente. Die Expansion der Kunst. 1970. Ausstellungskatalog Kunstkreis Monschau

wirken.“⁶⁴ Dieses Ziel, so schreibt Klaus Honnef in einem rückblickenden Aufsatz rund 20 Jahre später, sei gehörig verfehlt worden. Denn schockiert waren weniger die Bürger von Monschau als Künstler und Kurator über die Reaktionen derselben: „Nachts - wann sonst? - zogen die Vandalen aus. Und sie zerstörten, was ihnen tagsüber ins Auge gestochen. Selbst harmlose Schilder mit der etwas rätselhaften Aufschrift ‚Der unendliche Raum dehnt sich aus‘ (Arbeit von Rune Mields. d.V.) schmissen sie in die Rur“ und Honnef fragte sich, „ob Kunst im öffentlichen Raum wirklich notwendig ist“⁶⁵. Dabei sah er aus historischer Rückschau das zentrale Problem nicht in der Art der Präsentation, sondern im Charakter der präsentierten Kunst selbst: „Das selbstreferentielle Kunstwerk der Avantgarde ist mit seinem unbedingten Anspruch auf Autonomie untauglich für Kunst im öffentlichen Raum, die - keine Diskussion - bestimmte Zwecke zu erfüllen hat. Andererseits ist eine Kunst, die den Anspruch auf Autonomie aufgibt, keine Kunst gemäß unserer Vorstellung mehr.“⁶⁶ Ob er hiermit seinen persönlichen Kunstbegriff im Pluralis Majestatis formuliert oder aber eine Norm postuliert, geht aus Honnefs Zitat nicht hervor. Monschau war zwar zum Schauplatz einer spektakulären, von der internationalen Kunstszene beachteten Ausstellung geworden, aber die Künstler hatten sich in ihren Arbeiten nicht, wie der Titel „Umwelt-Akzente“ nahe legte - mit dem Ort selbst auseinandergesetzt. „Weder für die Konzeption und Ausführung vieler Arbeiten noch für die Suche nach so allgemeinen Orten wie Straßen, Parkplätzen usw. war die Anwesenheit der Künstler notwendig,“ analysiert Claudia Büttner⁶⁷ und relativiert damit Honnefs Anspruch, der im Katalog explizit erklärte: „Eingeladen wurden lediglich Künstler, die sich mit Außen-Kunst-Projekten schon befasst hatten, theoretisch oder praktisch, oder solche, deren artistische Vorstellungen mit den Zielen und Absichten der Ausstellung „Umwelt-Akzente“ korrespondieren.“⁶⁸ Trotzdem hat die Monschauer Ausstellung, wie Lothar Romain konstatierte, „vom Verständnis der Stellvertretung her den Boden für zahlreiche Formen der Kunst im öffentlichen Raum bereitet. Auch wenn sich das Selbstverständnis von Kunst im öffentlichen Raum gewandelt hat (...) so hat Monschau doch den grundsätzlichen Weg über den Fachmann bzw. die Fachjury gewiesen, die Kunstwerke für den

⁶⁴ Lothar Romain: Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum; in: Plagemann, V.; a.a.O. S.234

⁶⁵ Klaus Honnef, in: Plagemann; a.a.O. S. 48

⁶⁶ Klaus Honnef, 1992 in einem Gespräch mit Claudia Büttner. zit. nach: Claudia Büttner: Art goes Public, München 1997 S. 41

⁶⁷ Büttner 1997 S. 42

⁶⁸ Honnef, 1970 a.a.O. S. 49

öffentlichen Raum auswählen bzw. Künstler mit speziellen Arbeiten für diesen Raum beauftragen. Die Öffentlichkeit ist erst im Ergebnis am Diskurs beteiligt.“⁶⁹ Das Beispiel Monschau ist mittlerweile als eine feste Station in die Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum eingegangen, auf das die meisten Autoren, die sich mit dem Thema beschäftigen rekurren. Honnef selbst hat 22 Jahre später in einem Gespräch, das er am 29. Juli 1992 mit Claudia Büttner führte, erklärt, dass er das Monschauer Projekt für gescheitert und damit den Versuch einer Demokratisierung der Kunst für illusionistisch hält. „Ich bin einer, der die Museen geöffnet hat damals. (...) Was hab’ ich für einen Unsinn gemacht, heute kämpfe ich dafür, dass Galerien wieder auf die erste Etage gehen und ich kämpfe für 100 Mark Eintritt.“⁷⁰ Büttner kritisiert Honnefs Ansatz als Platzierung von hermetischen Kunst-Objekten „ohne flankierende didaktische Maßnahmen“ und ohne Eingehen auf die besonderen Rezeptionsbedingungen, die Kunst im Außenraum erfährt. Sie diagnostizierte ein elitäres Kunstverständnis des Kurators und kommt zu dem Schluss, die Umwelt-Akzente hätten nichts geleistet, „was zum erhöhten Interesse oder Verständnis der Kunst hätte beitragen können. (...) Statt dessen richtete sich auch das Monschauer Projekt an Eingeweihte, für die Honnef nach seinem Bekunden gerade nicht mehr ausstellen wollte.“⁷¹ Büttner hält das Beispiel Monschau als paradigmatisch für ähnliche Projekte⁷² der frühen 70er Jahre, wie zum Beispiel „9 Artists/ 9 Spaces“ in Minneapolis. So stellten viele Kunstprojekte auch außerhalb des institutionellen Raumes eine Kunstöffentlichkeit her. Die Kunst blieb als solche den Vorübergehenden jedoch verborgen. Die eigentlichen Betrachter hingegen reisten an.⁷³ Doch damit, so Büttner, „entsprach das Ergebnis durchaus dem ursprünglichen Wunsch des Monschauer Kunstkreises, ihre Stadt per Kunst im Außenraum überregional bekannt zu machen.“⁷⁴

„68“ und die Politisierung der Kunst im öffentlichen Raum - Repolitisierung der Kunst 1990

Von den Erschütterungen, mit der die 68er Generation das gesamte gesellschaftliche

⁶⁹ Romain, a.a.O. S. 234

⁷⁰ Honnef 1992 in einem Gespräch mit Claudia Büttner. Zit. nach: Büttner, 1997 S. 44

⁷¹ Büttner, 1997 S. 44

⁷² z.B. „9 Artists/ 9 Spaces“ in Minneapolis 1970

⁷³ Büttner, Claudia Kunstprojekte im nichtinstitutionellen Raum. Zwischen Präsentation, Repräsentation und Interaktion, In: Herlemann, Falko u. Kade Michael (Hrsg.) Kunst in der Öffentlichkeit FfM 1996.

⁷⁴ Büttner, 1997 a.a.O.

Gefüge in Bewegung brachte, blieb auch die Kunst nicht unberührt. Sie sollte aus ihrem elitären Elfenbeinturm geholt und unter dem Schlagwort einer „Demokratisierung der Kunst“ für die Entwicklung der Gesellschaft ohne Umwege nutzbar gemacht werden. Dies lässt sich am deutlichsten an der markanten Richtungsänderung festmachen, mit der die documenta 1972 die alten Wege verlassen und neue Felder des kunsttheoretischen Diskurses erschlossen hatte. Wie schon das Thema der documenta 5 „Befragung der Realität. Bildwelten heute“⁷⁵ suggeriert, bestimmte der Anspruch auf gesellschaftliche Relevanz die Kunst der 70er Jahre. Nach der Krise der documenta, deren langjährigem Leiter und Erfinder Arnold Bode undemokratisches Verhalten vorgeworfen wurde, worauf er sich zurückzog, übernahm 1972 Harald Szeemann - den Bode ganz im Jargon der Zeit „so etwas wie einen Che Guevara der Kunst“⁷⁶ genannt hatte - als Generalsekretär die Leitung der Kassler Ausstellung. Szeemann zeigte nicht, wie bis dahin documenta-Usus in einer Überblicksschau die Kunst der Gegenwart und der klassischen Moderne, sondern er gab - erstmalig - ein Thema vor, das anhand von breit gestreutem Bildmaterial inszeniert und dem Publikum präsentiert werden sollte⁷⁷. Dazu zählten unter anderem Banknoten und „Bildnerei der Geisteskranken“, Titelseiten des „Spiegel“, politische Propaganda, volkskundlicher Kitsch und Werbung und ähnliches mehr. In dem von Jean-Christoph Amman, Bazon Brock und Harald Szeemann verfassten Konzept zur Ausstellung gehen die Autoren davon aus, dass „ein Anspruch der Gesellschaft gegenüber der Kunst besteht, bestimmte Funktionen zu übernehmen, die nicht primär künstlerische, sondern allgemein gesellschaftliche sind“ und die Ausstellung Aufschluss darüber geben solle „welche Bedeutung der Kunst für die Problemlösungsversuche dieser Gesellschaft zukommt.“⁷⁸ Dieses Bekenntnis richtete sich nicht nur gegen das museale Prinzip vormaliger documenta Ausstellungen, sondern generell gegen die tradierte Form konventioneller Kunstaussstellungen als Ansammlung von autonomen Objekten mit rückkopplungsfreiem Vorzeigecharakter. Das „Museum der Hundert Tage“ sollte durch ein „100-Tage-Ereignis“ ersetzt werden. Der Prozess- und Projektcharakter dieser documenta kann als vorbildhaft für die thematisch ausgerichteten Kunstprojekte der 90er Jahre bezeichnet werden. Zudem markiert die documenta 5

⁷⁵ documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, Kassel 1972

⁷⁶ Harald Kimpel, Documenta: Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997 S. 202

⁷⁷ documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, Kassel 1972

⁷⁸ Manfred Schneckenburger, o.T.; in M. Schneckenburger (Hrsg.): documenta. Idee und Institution. Tendenzen - Konzepte - Materialien, München 1983, S 112

auch den historischen Punkt, an dem Markt- und Galerienkunst sich von politisch engagierter Kunst zu separieren begann. Diese Trennung des Kunstfeldes in eine ökonomisch orientierte, autonome Gegenwartskunst, deren Schauplätze der boomende Kunst- und Auktionsmarkt und die Mega- und Blockbuster-Ausstellungen der primär am wirtschaftlichen Erfolg interessierten Museen sind (McGuggenheimisierung) und einer an den aufklärerischen Idealen festhaltenden, sich der Vereinnahmung durch den Markt entziehenden und politisch orientierten Kunst, kennzeichnet die Situation des beginnenden Jahrtausends.

Schrittmacher des Spektakels: Straßenkunst Hannover - „Neue Erlebnisdimension“ im urbanen Kontext

Für die Absicht - und schließlich auch das Scheitern - der Idee der 70er Jahre, der Öffentlichkeit den Zugang zur Gegenwartskunst durch Entgegenkommen und Popularisierung zu erleichtern, gilt die „Straßenkunst Hannover“ 1970-74 als zentrales Beispiel. Gleichzeitig kommt es bei dieser Aktion zu einer Akzentverschiebung von Kunst zum Festcharakter, der in leicht modifizierter und perfektionierter Form, als „Kunstevent“ die Kunstrezeption der 90 Jahre charakterisiert. Hier finden sich frühe Versuche die Öffentlichkeit in die Kunst und die Kunstproduktion einzubeziehen: „Mit bespielbaren Objekten im öffentlichen Raum wie Klettergerüsten, pneumatische Skulpturen, Mitmach-Aktionen, kinderfreundlichen plastischen Objekten, die, meist mit großen Texttafeln versehen, in verständlicher Sprache den Betrachtern/Benutzern den Zugang zur Kunst erleichtern sollten, wollte Hannover die Kunst vom Sockel auf die Straße holen“⁷⁹. Mit dieser besonders spielerischen, auf die breite Akzeptanz der Öffentlichkeit setzenden Aktion von Kunst im öffentlichen Raum, dem 1970 vom Oberstadtdirektor Martin Neuffer initiierten „Straßenkunstprogramm“, setzte sich die Stadt das Ziel, „das Image Hannovers zu revolutionieren“⁸⁰. Was vordergründig als Imagekampagne - der um Zuzug von Arbeitskräften bemühten Stadt - mittels öffentlicher Kunst gedacht war, entwickelte schnell eine Öffentlichkeitswirksamkeit, von der selbst die Organisatoren überrascht wurden. Von den Künstlern erhoffte sich Neuffer, sie sollten „der Stadt die Kunst als

⁷⁹ Neuffer, 1972

⁸⁰ Ines Katenhusen: Lebenslust per Ratsbeschluss. Das Experiment Straßenkunst und der Nana-Skandal im Hannover der 1970er Jahre, in: Münkler, Daniela/ Schwarzkopf, Jutta (Hg.); Geschichte als Experiment. Studien zu Politik, Kultur und Alltag im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Adelheid von Saldern, Frankfurt/ M. 2004, 307 - 319.

neue Erlebnisdimension einbeziehen“,⁸¹ also die mangelnde Attraktivität der Stadt durch Kunst im öffentlichen Raum aufwerten, um die Identifikation aller Bevölkerungsschichten mit ihrer Stadt zu erhöhen. Damit kam es in Hannover erstmalig zu einer Verschränkung von zwei Zielen: Die Außenwirkung, das Image der Stadt aufzupolieren, Modernität und Offenheit durch Kunst zu demonstrieren und dabei, nach innen gerichtet, den (dürftigen) öffentlichen Raum mittels kommunikativer Inszenierungen zu beleben und für die Bevölkerung attraktiv zu machen.

Nach aufwändigen Vorbereitungen kam es Ende 1970 zum ersten Altstadtfest, mit dem man die Öffentlichkeit auf das dreiteilige Kunstkonzept, das bleibende und temporäre Projekte sowie Aktionskunst umfasste, einzustimmen versuchte. Dabei war die lokale Künstlerschaft ebenso vertreten wie überregional renommierte Künstler. Als besonders publikumswirksam - und daraufhin in vielen anderen Städten kopiert - erwiesen sich Malaktionen, beispielbare Objekte wie Klettergerüste, pneumatische Skulpturen und andere Formen der Mitmach-Kunst.

Doch obwohl dieser erste Teil des zunächst auf drei Jahre festgelegten Straßenkunstexperiments Resonanz von den Bewohnern äußerst positiv aufgenommen wurde, kühlte die Begeisterung schnell ab, die „öffentliche Meinung“ begann sich zu differenzieren und die Kritik an dem Projekt schwoll an. Mit der Aufstellung von Niki de Sainte Phalles Nanas 1974 entzündete sich schließlich ein heftiger Streit, bei dem sich die Einwohnerschaft Hannovers in die „Freunde der Nanas“ und deren Feinde, die sich unter dem Slogan „Weg mit den Nanas“ formiert hatten, spaltete. „Keine andere Kunstaktion“, resümiert Ines Katenhusen, „hat im Hannover des 20. Jahrhunderts auch nur annähernd so viele Menschen mobilisiert und animiert, sich einzubringen, die Kunstwerke zu beschädigen, beziehungsweise zu schützen, selbst kreativ zu werden oder, dies vor allen Dingen, sich zu Wort zu melden.“⁸² Achim Könnecke sieht im Straßenkunst Festival Hannover ein Paradebeispiel für den Versuch, die Akzeptanz moderner Kunst durch Anbiederung beim Publikum zu erzwingen und dabei ihren Anspruch zu verwässern: „Die Liste wäre noch durch unzählige Mitmachaktionen und Mobilausstellungen zu verlängern. Doch was zu einer größeren Sensibilisierung der Wahrnehmung des Einzelnen und zu einer Demokratisierung des Kunstbetriebs beitragen sollte (und durchaus auch Spuren hinterlassen hat), entwickelte sich schnell zu einem Aktionsfetischismus, bei

⁸¹ Presseamt Hannover (Hrsg.) Experiment Straßenkunst Hannover (o.J.) 1970

⁸² Katenhausen, a.a.O.

dem das kritische Potential durch einen umgreifenden Werbe- und Amüsiereffekt verdrängt wurde. Das einmal jährlich stattfindende Straßenkunstfest in Hannover reduzierte sich nach wenigen Jahren auf ein nun von dem Einzelhändlerverband und den Gastronomen gesteuertes Altstadtfest. Vergleichbares kennen wir aus vielen Städten.“⁸³

Trendsetter und Laboratorien der Kunst im öffentlichen Raum: Bremen und Hamburg

Für den Übergang von der Platzierung autonomer Kunst im Stadtraum zu einer auf den Kontext Rücksicht nehmenden oder aus den Bedingungen des Kontexts heraus entwickelten Kunst stehen die Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekte der freien Hansestädte Bremen und Hamburg in den 80er Jahren. Hier handelt es sich nicht nur um Großstädte mit einer entsprechenden Kunstszene, sondern um Stadtstaaten mit eigenen Kunstakademien und der Möglichkeit, Projekte im größeren Maßstab, die auf einem ausgehandelten und durchdachten theoretischen Konzept basieren, zu verwirklichen. Es wurden dazu eigene Fachreferate in der Verwaltung eingerichtet. Dadurch konnte im Gegensatz zu sporadisch inszenierten Veranstaltungen in Klein- und Mittelstädten über längere Zeiträume gedacht, „nachhaltig“ geplant, konnten Wirkungen und Reaktionen beobachtet und die Entwicklungen dokumentiert und diskutiert werden.⁸⁴

Das Bremer Modell

Das Bremer Modell, so einer seiner Initiatoren Hans-Joachim Manske, „signalisierte weit über Bremen hinaus eine neue Orientierung der Künstler und Künstlerinnen sowie der kommunalen Kulturpolitik: Die Kunst in der Stadt sollte nicht mehr der Verschönerung einer als fragwürdig empfundenen Architektur oder als ‚Almosen‘ für Künstler und Künstlerinnen dienen, sondern neue soziale und kommunikative

⁸³ Achim Könneke: Wege aus der Erstarrung. Entwicklung und Perspektiven der Kunst im öffentlichen Raum als Programm, in: Kunst- Raum- Perspektiven, Jena 1996 S. 20

⁸⁴ siehe: Kunst im öffentlichen Raum, Bremen 1974-1976, (Dokumentation), Hrsg. v. Senator für Wissenschaft und Kunst, Bremen 1977; Kunst im öffentlichen Raum“ in Bremen. Die Entwicklung eines Programms, 1977-1980, bearbeitet von H.-J. Manske, Hrsg. v. Dieter Oppen, Bremen 1980

Prozesse im städtischen Alltagsleben auslösen.“⁸⁵

Zentral wurden dabei die Begriffe Interaktion und Prozess, die nicht nur „unübersehbare gestalterische Akzente in das Stadtbild, sondern ein konstituierender Faktor für eine ‚kreative und politisch mündige Öffentlichkeit‘ werden sollte“.⁸⁶ Dazu hatte die Stadt eigens ein Fachreferat ins Leben gerufen, zuständig für die Planung, Organisation und die Vergabepraxis. Grundsätzliche Entscheidungen traf - und trifft eine Kunstkommission. Manske hebt in einem 1996 verfassten Rückblick auf die Anfänge des Bremer Projekts die „reformerische Grundhaltung“ der Auftraggeber und die vom „unbegrenzten Potential der Aufklärung“⁸⁷ überzeugte Künstlerschaft hervor. Für diese widersprach die eingeforderte soziale Dimension der Kunst nicht dem Anspruch auf die Autonomie der Künstler: „In dem Widerspruch zwischen dem Beharren auf Autonomie auf der einen, auf sozialem Engagement und kritischer Aufklärung auf der anderen Seite knüpfte das Bremer Konzept an die von der Klassischen Moderne eingeforderte Verbindung von Kunst und Leben an“⁸⁸. In der Praxis sah dies folgendermaßen aus: Ausschließlich fachlich besetzte Jurys entschieden über Wettbewerbe und Einzelaufträge und schlugen der Bürgerschaft die Realisierung von Projekten vor, über die mit Ja oder Nein abgestimmt werden musste. Dass der erwünschte „permanente Dialog zwischen Kunst und Öffentlichkeit“ und die „gegenseitige Inanspruchnahme von Kunst und Gesellschaft“ sich in inhaltliche Qualität niederschlagen, so resümiert Manske vorsichtig, „hat sich nur selten erfüllt.“⁸⁹ Im Mittelpunkt des Modells stand der „soziale Bezug zu einer vorgegebenen oder gewählten Situation, die inhaltlich wie formal zu definieren war“. Dadurch sollten Orte räumlich wie ästhetisch erst bewusst gemacht, ihre Erinnerungsstrukturen freigelegt, sowie ihre kritischen oder sozialen Potentiale in künstlerische Praxis übersetzt werden. „Die künstlerische Sprache sollte sich, ob elementar oder abbildhaft, vermitteln; das künstlerische Vorgehen, von der Planung bis zur Ausführung, sollte einsehbar und nachvollziehbar sein. Man wollte die Kunst zu denjenigen Menschen tragen, bei denen (...) nur bedingt eine Vertrautheit mit aktuellen Kunstformen vorauszusetzen war. Sie sollten in einem offenen Prozess einbezogen werden und durch Konfrontation mit symbolischen Formen Identitäten

⁸⁵ Hans-Joachim Manske: „Kunst im öffentlichen Raum“ in Bremen „Künstler in Bürgernähe. Bürger in Künstlernähe“ in: Plagemann, Volker 1989 S. 71

⁸⁶ Manske a.a.O. S.72

⁸⁷ Manske a.a.O. S. 49

⁸⁸ Manske a.a.O. S. 43

⁸⁹ Manske a.a.O. S. 51

mit ihrer unmittelbaren Lebensumwelt entwickeln.“⁹⁰ Lothar Romain stellte die Effektivität dieser Art von Mitwirkung der Bevölkerung in Frage und betonte die Widersprüchlichkeit der Argumentation: “Prinzipiell scheint es immer deutlicher zu werden, dass mit diesem Modell der Versuch unternommen worden ist, zwei Schritte auf einmal zu machen, nämlich einerseits an Kunst und mit Hilfe der Kunst das öffentliche Bewusstsein zu schärfen und andererseits dieses noch zu schärfende Bewusstsein als schon gleichberechtigten Partner über Fragen der Kunst zu akzeptieren.“⁹¹ Und er kommt zu dem Schluss, dass die Diskussion um Inhalte die Fragen nach den künstlerischen Visionen in den Schatten gestellt habe: “Das leistete bloß didaktischen Überlegungen Vorschub und verdrängte das Innovationspotential von Kunst.“⁹² Ähnlich argumentiert Achim Könneke: “Zugespitzt muss man feststellen, dass die sozialpolitisch motivierte Praxis in Bremen, verbunden mit einem ausgeprägten Regionalismus bis zum Protektionismus von Landeskindern, zu einem künstlerischen Niveauverlust führte. Die reformpolitische ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ weist daher im Ergebnis viele Parallelen mit der ‚Kunst am Bau‘ - Verfehlung auf.“⁹³

Hamburg

Obwohl der Hamburger Senat die Verwaltungsanordnung „Kunst im öffentlichen Raum“ erst im Juli 1981 in Kraft gesetzt hatte, entwickelte sich die Hansestadt in kurzer Zeit zu einer Art Hauptstadt der Public Art Bewegung. So sieht es zumindest die Kulturbehörde, die mit hanseatischem Stolz noch im Jahr 2005 via Internet verkündet: „Künstlerinnen und Künstler aus Hamburg und aus aller Welt realisieren im Rahmen von ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ Kunstprojekte in der Stadt. In seiner Kontinuität und Konsequenz ist das Hamburger Programm einmalig in Deutschland“.⁹⁴ Die hier stolz behauptete Kontinuität ist, wie die seit 2001 nicht mehr aktualisierte Seite verrät, jäh abgebrochen. Denn nach den Kommunalwahlen 2001 und dem Einzug von CDU/FDP/Schill ins Hamburger Rathaus und der Ernennung der ehemaligen "Welt am Sonntag"-Journalistin und Bild-Ressortleiterin Dana

⁹⁰ Manske a.a.O. S. 52

⁹¹ Lothar Romain: Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum; in: Plagemann, V.; a.a.O. S. 236

⁹² Romain a.a.O. S. 236

⁹³ Achim Könneke: Wege aus der Erstarrung. Entwicklung und Perspektiven der Kunst im öffentlichen Raum als Programm, in: Kunst- Raum- Perspektiven Jena 1996 S. 21

⁹⁴ Behörden Hamburg, Internetseite der Kulturbehörde 2001 (download vom 10.11.04)

Horaková begann eine neue Ära hanseatischer Kulturpolitik, die sich grundlegend von den Anfängen unterscheidet.

Künstlerförderung in Halle 6

1982 fand das erste zentrale Großprojekt des Hamburger Programms „Kunst im öffentlichen Raum“ in der Halle 6⁹⁵ der ehemaligen Kampnagel-Kranfabrik in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft Hamburger Galerien statt, die 12 international anerkannte Künstler⁹⁶ eingeladen hatte, raumbezogene Arbeiten für die Halle zu realisieren. Dazu sollte im Sinne einer praktischen Künstlerförderung jungen, nicht arrivierten Künstlern und Künstlerinnen die Chance gegeben werden, Konzepte für eigene Arbeiten zu entwickeln, von denen schließlich 16 durch eine Jury⁹⁷ ausgewählt und zur Realisierung vorgeschlagen wurden. Die Ausstellung erwies sich als erfolgreiche Mischung von renommierten, die Aufmerksamkeit eines überregionalen Kunst-Publikums auf sich ziehenden Künstlernamen mit der nachfolgenden Künstlergeneration. Diese profitierten nicht nur von der Erfahrung und Professionalität der Altmeister, sondern auch von deren symbolischem Kapital, dessen Glanz auf die Jüngeren abstrahlte und das Publikumsinteresse weckte. Viele der jüngeren hier eingeladenen Künstlerinnen und Künstler entwickelten sich zu den Protagonisten der deutschen Bildhauerei der achtziger Jahre und realisierten in Hamburg später wichtige Einzelwerke⁹⁸. Karl Weber, Diplomingenieur und seinerzeit Referatsleiter für Kunst im öffentlichen Raum der Hamburger Kulturbehörde hob den Förderungsaspekt von „Halle 6“ besonders hervor: „Sie [die Projekte der jüngeren Künstler, d.V.] dienen zum Teil auch dazu, Künstlern die Gelegenheit zu geben, sich in einem räumlich und finanziell beschränkten Rahmen vorzustellen, um so auch eine Art Trainingsfeld für spätere größere Projekte im Rahmen von Kunst im öffentlichen Raum zu bieten.“⁹⁹

⁹⁵ vgl. Annelie Pohlen, Halle 6 und die zweite Woche der Bildenden Kunst/Hamburg. In: kunstforum international, 1982 Bd. 51, S. 150

⁹⁶ Carl Andre, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Sol Lewitt, Richard Long, Mario Merz, Bruce Naumann, Mimmo Paladino, Ulrich Rückriem, Gilberto Zorio vgl.: Kulturbehörde Hamburg (Hg.): Halle 6 - Objekt / Skulptur / Installation, Hamburg 1982

⁹⁷ Juroren und Kuratoren der „Halle 6“ waren: Michael Hauptmann, Vera Munro, Jürgen Vorrath

⁹⁸ darunter: Felix Droese, Bogomir Ecker, Hubert Kiecol, Astrid Klein, Wolfgang Luy, Franz Erhard Walther

⁹⁹ Weber, Karl Erfahrungsbericht über Kunst im öffentlichen Raum in: Kunstforum International, Bd. 81, 1985,

Jenisch Park als „Gelenkstück zur Neubestimmung“ der Kunst im öffentlichen Raum

Während „Halle 6“ zwar ortsbezogene und temporäre, aber durch Mauern geschützte Kunst präsentierte, wagte sich 1986 in Hamburg mit dem Projekt „Jenisch Park“ die Kunst erstmals ins ungeschützt Freie. Nicht in den ungeschützten Stadtraum, sondern in eine Parksituation, die im Sinne eines erweiterten musealen Raumes verstanden werden kann. Die zwölf von der Hamburger Kulturbehörde eingeladenen Künstler schufen für diese Ausstellung Arbeiten, die sie aus einer Auseinandersetzung mit dem Kontext Park, den topographischen Besonderheiten und der Frage, was denn Ort der Kommunikation sein könnte, entwickelten.¹⁰⁰ Dieses Projekt gilt als Gelenkstück zu einer Neubestimmung der Skulptur im öffentlichen Raum. „In diesem Kontext gebührt dem Jenisch-Park besondere Aufmerksamkeit. In ihm kristallisiert sich nicht nur das in den 80er Jahren keimende - wenn auch äußerst verhaltene - Interesse der Künstler, an der Gestaltung von Umwelt kreativ mitzuwirken, sondern ein immerhin von Politikern zu verantwortendes, im Ansatz bahnbrechendes Modell, eben das so genannte Hamburger Modell“.¹⁰¹ Annelie Pohlen sah darin einen wegweisenden Beitrag für die Zukunft der Kunst im öffentlichen Raum, der für sie, ganz zeittypisch, hauptsächlich in der Gestaltung der Umwelt lag. „Es geht um die künstlerische Strategie im Jenisch Park mit Blick auf eine in die Zukunft weisende Konzeption von der Kooperation der Künstler mit allen an der Gestaltung des öffentlichen Raumes beteiligten Kräften.“¹⁰²

Exkurs: Die Autonomiedebatte - Ein ideologisches Konstrukt?

Die Frage nach der Bestimmung der Kunst hatte in den 80er Jahren zu einer scharfen Auseinandersetzung geführt, die sich durch alle Kulturbereiche zog. Aus einer Rückschau von über zwanzig Jahren erscheint die Debatte, ob Kunst im

¹⁰⁰ Die Arbeiten von Ludger Gertes, Thomas Schütte, Wolfgang Luy entstanden aus Überlegungen zur Topographie und suchten mittels modellbauhafter Konstruktionen kommunikative Orte zu schaffen. Stephan Balkenhol und Stephan Huber griffen das Thema traditionelle Park-Skulptur auf, um es als zerbrochenen Obelisk und hölzernes Reiterstandbild zu verfremden. Hermann Pitz attackierte die heile Parkwelt mit in Plastik gegossenen, scheinbar weggeworfenen Alltagsgegenständen, Felix Droese thematisierte Sicherheit durch einen vor der Jenisch Villa aufgestellten, verrosteten Panzerschrank, Olaf Metzel attackierte Symbole des Bildungsbürgertums mit Trennscheibe und Säge während Bogomir Ecker mit seinen be-ohrten Bäumen ein lauschiges Plätzchen schuf.

¹⁰¹ Annelie Pohlen, , Der Jenisch-Park zwischen Museum und öffentlichem Raum, in: Volker Plagemann, 1989 S. 116

¹⁰² Pohlen a.a.O. S. 117

öffentlichen Raum sich jeder Indienstnahme durch außerkünstlerische Interessen zu verweigern habe, ob Kunst per se subjektiv und ohne Verständigungsangebot bleiben müsse oder ob sie sich auf den Kontext ihres Standortes zu beziehen und damit Aufgaben zu übernehmen hätte, die außerhalb des Feldes der Kunst liegen, merkwürdig anachronistisch. So konnte Karl Schawelka 2001 feststellen: "Der Konflikt ist längst im Sinn eines verhältnismäßigen Autonomieverzichts der Kunst entschieden worden. Halten wir fest: Von den Phänomenen, die bei der Herausbildung der modernen Kunst konstitutiv waren, wie Verweigerung der Dienstbarkeit, Staatsferne, Rückzug der Kunst aus dem öffentlichen Raum, Dominanz des Kunstmarkts, Vorherrschen des beweglichen Tafelbildes, Krise der Skulptur, Bedeutung der Figur des Sammlers, der einer der aufgeklärten Fraktionen des Bürgertums angehört und dessen Aufgeschlossenheit, Mut und Weitsicht zu bewundern sind, ist nicht mehr viel übrig geblieben."¹⁰³ Der seinerzeit dogmatisch formulierte Gegensatz von Autonom¹⁰⁴ und Kontextuell¹⁰⁵ wurde von der Praxis als ideologisches Konstrukt widerlegt. Nach Michael Lingner führte der vieldeutig gewordene, mehrdeutig gebrauchte und häufig polemisch benutzte Begriff der Autonomie nur zu leicht in Konfusionen, „die den Zugang zu einer problemadäquaten, nicht vorab immer schon dualistisch gedachten Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft verhindern. Indem Autonomie entweder zum Symbol kulturell errungener Rechte (Freiheit der Kunst) oder zum Symbol kultureller Illegitimität (Funktionslosigkeit der Kunst) stilisiert“ werde, sei die Option entweder 'für' oder 'gegen' Autonomie immer schon mitsuggestiert. Wer stattdessen ein 'Sowohl-als-auch' für erwägenswert halte, „hat die gesellschaftspolitische Logik des Kulturbetriebes gegen sich, der von simplen, auf ‚soziale Akzeptanz‘ berechneten Kontrastierungen lebt.“¹⁰⁶

In der Praxis hat sich gezeigt, dass autonome Kunst im öffentlichen Raum, sofern sie von guter Qualität und vor allem richtig und überlegt platziert ist, genauso gut einen öffentlichen Raum markieren, bereichern oder schmücken kann, wie eine

¹⁰³ Karl Schawelka: Die Zimmerfluchten der Skulpturen, Perspektiven im 20. Jahrhundert, in: Andrea Kluxen (Hrsg.) Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert (= Schriftenreihe der Akademie der bildenden Künste Nürnberg, Band 9, Nürnberg 2001), S. 349-379. S.355
a.a.O. S.356

¹⁰⁴ Der Begriff der Autonomie kann sich einerseits auf die Freiheit der Kunst als kulturell errungenes Recht, andererseits auf die Funktionslosigkeit des Kunstwerks auf seine von allen Einflüssen freie Eigengesetzlichkeit beziehen.

¹⁰⁵ Der Kontext (Ortsspezifität) kann sich auf räumliche, gesellschaftliche, ökonomische, historische, politische oder kunstimmanente Spezifika des Ortes beziehen.

¹⁰⁶ Michael Lingner/Rainer Walther, Paradoxien künstlerischer Praxis, in: kunstforum international, Bd. 76, 1984 S. 60

minderwertige kontextuelle Installation ihn degradieren, abwerten und völlig fehl am Platze sein kann. Mit der in den 80er Jahren einsetzenden, zum Teil betont polemisch formulierten Kritik an der Moderne¹⁰⁷ (Tendenzen der Postmoderne) wurde die „Site Specificity“ zum *sine qua non* der Kunst im öffentlichen Raum erhoben. Das Kunstwerk im öffentlichen Raum, so Jean Christophe Ammann, müsse „eine soziale, kommunikative und ästhetische Bedeutung„ erlangen, wobei der „Künstler, der seine Persönlichkeit in Ausstellungsräumen zu Recht als das unverfälschte Eigene zum Ausdruck bringt„ zurückzutreten habe. Denn „er dient mit der Diskretion höchster Qualität einer Sache, die dem Gemeinwohl (...) auch einen funktionellen Impuls verleiht.“¹⁰⁸ Und sechzehn Jahre später sieht Amman seine Einschätzung bestätigt, wenn er schreibt: „Was die Künstler in der ersten Hälfte der 80er Jahre an gemeinschaftsbildenden Funktionen für die Kunst im öffentlichen Raum erarbeitet hatten, wurde in der zweiten Hälfte der 80er Jahre und flächendeckend in den 90er Jahren mit mehr oder weniger Erfolg vom ‚Urban Design‘ übernommen (...) Der Vormarsch des Urban Design, wenn es nicht in Verkitschung mündet, kann nur begrüßt werden.“ Amman geht sogar so weit, dass er die Gestaltung des öffentlichen Raumes besser bei Stadtplanern und Architekten aufgehoben sieht, als bei den Künstlern. Diese hätten heute „ein ästhetisches und kommunikatives Bewusstsein erlangt, das der Künstler primär nicht mehr bedarf.“¹⁰⁹ Die von ihm seinerzeit abschätzig als „Drop“ oder „Plop Sculpture“ degradierte autonome Skulptur, war unter den Verdacht einer anmaßenden Okkupierung des öffentlichen Raums durch künstlerische Willkür und elitäre Abgrenzung geraten. Grasskamp, der im Vandalismus ein sichtbares Zeichen dafür sah, sprach von einer „Invasion aus dem Atelier“ und fragte: „Soll moderne Kunst im öffentlichen Raum den Konflikt mit den Passanten suchen, um sich nicht als aparte Kulisse des

¹⁰⁷ Benjamin Buchloh definiert die Moderne gegen die Ammann polemisierte folgendermaßen: „so können wir doch sagen, dass es ein wesentlicher Zug der Moderne war - zumindest so, wie sie von Greenberg und Adorno bis in die späten 60er Jahre definiert und propagiert wurde - sich hermetisch von der Welt des Konsums und des Gebrauchs, von der Welt der Funktion und der einfachen Kommunikation auszuschließen, um in manifester Opposition gegen die zunehmende Zerstörung des Individuums und dessen Desublimierung durch die Phänomene der Massenkultur auszuhalten. Abbildungsverbot, Wahrnehmungsentzug, Sinnverweigerung waren Schlüsselbegriffe dieser Definition der Moderne als einer Aristokratisierung der Vision im Zeitalter ihrer Vermarktung, Vermassung und Verkitschung. In: Benjamin H.D. Buchloh, ‚Vandalismus von oben, in: Grasskamp, 1989

¹⁰⁸ Vgl. u.a. Jean-Christoph Ammann: Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum, in Parkett, Nr. 2, 1984, S. 4-35.

¹⁰⁹ Jean Christophe Ammann: Kunst im öffentlichen Raum: Zerstreuung und Intelligenz, in: Katalog Singen 2000, S. 11

siehe dazu: Karl Schawelka: Die Zimmerfluchten der Skulpturen, Perspektiven im 20. Jahrhundert, in: Andrea Kluxen a.a.O., S. 355

Konsumgeschehens missbrauchen zu lassen? Soll sie die urbane Entfremdung deutlich machen?“¹¹⁰ Zugespitzt hatte sich die Diskussion 1987, als der Skulpturenboulevard Kurfürstendamm zu einem der größten, von einer aufgebrachtten Öffentlichkeit ausgelösten Kunstsandale führte. Martin Warnke hatte in seinem Katalogbeitrag die Autonomie der Kunst, - die sich, wie er in seinen Forschungen nachgewiesen hatte, im sozialen Feld des Hofkünstlers¹¹¹ entwickelt hatte - gefordert und vehement verteidigt: „In der fortgeschrittensten Entfaltung dieses Verständnisses hat das Kunstwerk alle semantischen Brücken zur Welt abgebrochen und sich als ein autonomes Zeichensystem eingerichtet.“¹¹² Er erkannte weder von Seiten der Kunst noch von Seiten der Betrachter einen substantiellen Bedarf an Kunst im öffentlichen Raum. „Das Zeitalter der Avantgarden, das durchaus noch nicht ausgedient hat, siedelt die Künstler eher außerhalb als innerhalb des öffentlichen Raumes an.“¹¹³ Deshalb sah Warnke die Aufgaben der modernen Kunst außerhalb jeglicher Nützlichkeitsabwägung: „jede Verstrickung des Kunstwerks in öffentliche Belange ist suspekt“ und bezeichnet diese als „Verrat an irreversible geschichtliche Bestimmung, welche die Kunst zur Anwältin einer freien und ungebundenen Phantasie ernannt,“ und kommt schließlich zu folgender Conclusio: „In der rigiden Distanz zu allen Verwertungsofferten leistet die Kunst heute vielleicht ihren wichtigsten gesellschaftlichen Beitrag.“¹¹⁴ Claudia Büttner, die das von Warnke besagte „Zeitalter der Avantgarden“ als gescheitert ansieht, hält ihm folgendes Argument entgegen: „Obwohl er [Warnke d.V.] auf den kurzen historischen Zeitraum und die Unfreiwilligkeit dieses Selbstverständnisses der Avantgarde hinwies, kam er nicht zu der Schlussfolgerung, dass auch dieses Kunstverständnis inzwischen historisch sein könnte.“¹¹⁵

Auch Lothar Romain plädierte für absolute Freiheit der Kunst und argumentiert ähnlich wie Martin Warnke: „Gegenwärtig aber sehe ich gerade in dieser Autonomie eine Bastion, jenseits von Nützlichkeitsabwägungen den Zeitläuften zu widerstehen und neue Hoffnungen aufzubauen. Diese können sich als Kunst-, Denk-Male im öffentlichen Raum manifestieren: öffentliche Zeichen auch eines individuellen

¹¹⁰ Walter Grasskamp: Invasion aus dem Atelier, in: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989

¹¹¹ Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des Modernen Künstlers, Köln 1996

¹¹² Martin Warnke, Kunst unter Verweigerungspflicht, in: Kat. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien, Kunst im öffentlichen Raum, Berlin 1987, S.20

¹¹³ a.a.O. S 23

¹¹⁴ a.a.O. S.25

¹¹⁵ Büttner 1997, S. 171

Selbstbehauptungswillens einer unangepassten Sprache der Kunst.“¹¹⁶

Noch radikaler argumentierte Peter Iden, der jeden Versuch die bürgerliche Hochkultur einer breiten Bevölkerung nahe zu bringen, des „kulturellen Imperialismus“ verdächtigte und gegen den Slogan „Kunst für Alle“ polemisierte. Für ihn sollte das Kunstwerk in der Öffentlichkeit stören und provozieren: es „(...) kann nur dann sinnvoll sein, wenn es so hermetisch wie möglich ist, so verschlossen wie möglich, so wenig sich anbietend, öffnend in den öffentlichen Raum; vielmehr sich zurückziehend, seinen Kosmos bildend und behauptend, eine Welt für sich, ohne schielenden, krummen Blick auf das Publikum.“¹¹⁷ Iden bezog die Verweigerungsargumente aus der Kritischen Theorie Theodor Adornos, deren Brauchbarkeit in Bezug auf eine Kunst im öffentlichen Raum Karl Schawelka folgendermaßen in Frage stellt: „Eine Aussage wie die Theodor W. Adornos: ‚Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit‘, wirkt heute rührend anachronistisch, fände zumindest keine allgemeine Zustimmung mehr. Dass die Idee der radikalen Autonomie der Kunst einmal fortschrittlich war, weil sie die Kunst aus ihrer traditionellen Rolle als Dienerin der Kirchen- und Hofideologie befreit hat, scheint heute einer vergangenen Epoche anzugehören.“¹¹⁸

Gegen die dogmatische Position einer sich allen außerkünstlerischen Abhängigkeiten verweigernden Autonomie argumentierte die kontextuelle oder relationale Kunst, die sich den Bedingungen des Ortes unterzuordnen habe. Oder, je nach Lesart: Ihre Form und Erscheinung hatte sich aus der spezifischen räumlichen, historischen oder sozialen Struktur zu entwickeln. Wie weit diese Bereitschaft der Kunst und Künstler geht, sich in Abhängigkeit zu begeben oder sich dieser zu verweigern, zeigen die extremen Positionen von Richard Serra, dem die Rolle eines Vertreters einer kompromisslosen Autonomie (Autonomie im Sinne der künstlerischen Entscheidungs-Freiheit) zukommt und der von Siah Armajani, der die Gegenposition der Unterordnung einnimmt: „Insofern steht nicht das Künstlerische im Vordergrund, sondern das Werk, das aus Einschätzung der Situation zu realisieren

¹¹⁶ Lothar Romain. Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum, in: Volker Plagemann, a.a.O. S.240

¹¹⁷ Peter Iden: Nein, sie ist nicht für alle da! Über einige grundlegende Missverständnisse der Kunst im Stadtraum, in: Kat. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien, Kunst im öffentlichen Raum, Berlin 1987, S. 31

¹¹⁸ Schawelka 2001, S. 355

ist.“¹¹⁹ So zumindest in der Theorie: In der Realität gibt es dagegen viele Zwischenstufen und die Diskussion, die sich in einem Entweder - Oder festgefahren hatte, wurde von der künstlerischen Praxis überholt. Michael Lingner betont, dass Autonomie im Gegensatz zur Autarkie ein relationaler Begriff sei, der einen bestimmten Modus bezeichnet, in dem dieser auf seine Umwelt Bezug nimmt: „Insofern ist der jeweilige Grad der im Kunstsystem realisierten Autonomie davon abhängig, wie die künstlerisch Verantwortlichen mit solchen sie unvermeidlich tangierenden kunstfremden Einflüssen wie etwa persönlichen und gesellschaftlichen Ansprüchen, Interessen und Erwartungen, bei ihren Entscheidungen umzugehen vermögen.“¹²⁰

Klaus Bussmann etablierte 1977 die erste kunsthistorische Unterscheidung von zwei parallelen Kunstformen und verlangte „klar zu unterscheiden zwischen solchen, die der Autonomie der Skulptur vertrauen, (d.h. pragmatisch, deren Werke von einem zu dem anderen Ort versetzt werden können), und solchen, die den topographischen, urbanen oder gesellschaftlichen Bezug zum integrativen Bestandteil ihrer Arbeit machen.“¹²¹

Eine Schlüsselposition zur Abkehr von der modern avantgardistischen Position der autonomen Setzung von Kunst nimmt Joseph Beuys ein, der die autonomen Praktiken von Kunst im öffentlichen Raum bereits Mitte der 70er Jahre als „ästhetische Umweltverschmutzung“ bezeichnet hatte und dessen Ziel eine anthropologische Erweiterung des Kunstbegriffs war, durch die er „Kunst in Lebenspraxis“ umzusetzen versuchte. Bei seinem Besuch in Münster 1977 hatte Beuys die Frage gestellt, „was können wir für die Bewohner dieser Stadt tun“ und damit die Maxime einer „Kunst im öffentlichen Interesse“ formuliert. Uwe M. Schneede sah denn auch im Werk von Joseph Beuys „nicht eine Variante von Museums- oder Atelierkunst“, sondern eine neue Disziplin, die einer „völlig anderen Kategorie ästhetisch-sozialen Eingriffs zugehört“. Er betont allerdings, dass die ‚Atelierkunst‘ ein Fundament dieser Kunstform bilde und kommt schließlich zu folgender Definition: „Wie die ohne Auftrag entstandene Museumskunst im Museum den Kontext ihrer Erläuterung und ihrer historischen Legitimation findet, so kann die öffentliche Auftragskunst aus der spezifischen Topographie, aus den spezifischen

¹¹⁹ vgl. Siah Armajani: 14 Thesen zur Kunst im öffentlichen Raum. In: Katalog Münster 1987, S. 33-34

¹²⁰ Michael Lingner, Abgewirtschaftete Autonomie, Hamburg 2001, aus: archivsystem k23 (ask23) an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg

¹²¹ Klaus Bußmann, Vorwort, o.S. in: Skulptur – Ausstellung in Münster, Kaspar König u.a. (Hrsg.) Münster 1977

sozialen und geschichtlichen Gefügen, auf die sie sich genauestens einlässt, und von denen sie dann auch zehrt, ihren Legitimations- und ihren Erläuterungskontext beziehen, (der dann auch nicht mehr durch kunstpädagogische Krücken hergestellt werden muss).“¹²²

Mit dem in den 90er Jahren einsetzenden Siegeszug und der flächendeckenden Verbreitung relationaler und kontextueller Kunst im öffentlichen Raum wuchs aber auch die Kritik an deren Alleinvertretungsanspruch. Das Schweizer Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss prägte den Begriff vom „Beziehungskitsch“ und Walter Grasskamp stellte angesichts der „ortsspezifische[n] Selbstzufriedenheit“, die er bei der dritten Skulptur.Projekte in Münster 1997 diagnostiziert hatte, fest, „dass solche Ausstellungskampagnen auch Gefahr laufen, ihre eigene Kunst hervorzubringen: Eine an Jahrmarkt, Zirkus, Märchenwald, Freizeitpark und Volksbelustigung geschulte Generation stellte mit verschlagenen Dienstleitungen, akustischen Knalleffekten [Tony Ourslers sprechende Laterne], narrativen Irrgängen [Allan Ruppersbergs Tour durch Münster nach Voltaires Candide], endlosen Geburtstagspartys [Yutaka Sones Birthday Party], bunten Pissiors [Franz West], technischen Clownerien [Andreas Slominskis um eine Laterne gewickelten Fahrradreifen], absurden Vehikeln [Elin Wikströms rückwärts fahrendes Fahrrad], lackierten Oldies [Nam June Paiks 32 Cars] und populären Taschenspielertricks ihre Prominenz um den Preis sicher, überhaupt noch als Kunst wahrgenommen zu werden.“¹²³ Und auch bei Stephan Schmidt-Wulffen scheint das Vertrauen in die Öffentlichkeitstauglichkeit der autonomen Skulptur wieder gewachsen zu sein, wenn er 2002 betont, „dass im Extremfall einer demonstrativen Zurschaustellung von Schönheit in der Stadt eine nicht weniger kritische Strategie“ zugrunde liegen könne, als partizipatorische und interventionistische Methoden.“¹²⁴

Tendenzen der 90er Jahre: Projektkunst und Kunstprojekte

In den 90er Jahren hatte sich der Ausstellungstypus „Kunstprojekt“ im öffentlichen Raum flächendeckend etabliert. In ihm kommt zum Ausdruck, dass die ortsbezogene

¹²² Uwe M. Schneede, Joseph Beuys’ „Gesamtkunstwerk Frei und Hansestadt Hamburg“ in: Plagemann 1987, S. 203

¹²³ Walter Grasskamp: Kunst in der Stadt. Eine italienisch-deutsche Kunst-Geschichte, in: Florian Matzner (Hrsg.) Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch Ostfildern Ruit 2004, S. 341-357 S. 355

¹²⁴ Stephan Schmidt-Wulffen: Kunst im öffentlichen Raum – eine Revision, in: Achim Kötter/Stephan Schmidt-Wulffen (Hrsg.): Aussendienst. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs, Freiburg 2002, S. 103

künstlerische Arbeit einem zeitlichen Ablauf des Erkundens, Recherchierens, Planens und Realisierens unterliegt. Der Begriff Projekt unterstreicht den prozessualen Charakter des Kunstschaffens. Heinz Schütz beschreibt die Veränderungen, die sich durch diese Kunstpraxis ergeben, folgendermaßen: „Das in der Moderne dominierende Ideal der Autonomie der Kunst wird in der neuen Praxis zumindest partiell aufgegeben. Kunst ist nicht länger ohne Auftrag entstehende Atelierkunst, sondern: Kunst wird nun für Projekte und spezifische Orte auf Bestellung produziert, das Atelier des Künstlers tendiert zum Büro, der im internationalen Feld agierende Künstler ist zum Jetsetnomaden geworden, der von Ort zu Ort reist, um dort, wenn schon nicht sich selbst, so doch seine Arbeiten zu verankern, Arbeiten, die wiederum in den Katalogen, Zeitungen, Zeitschriften und auf den Websites eine global-mediale Existenz entfalten.“¹²⁵ Schütz spricht hier vor allem von jenen Künstler-Heroen, die mit Einladungen zu Projekten überhäuft werden. Für eine regionale oder lokale Künstlerszene wird dies kaum gelten, abgesehen vom Trend der virtuellen Publikation der ephemeren Werke in Katalogen und Medien. Der Begriff Kunst-Projekt ist mittlerweile zu einem Schlagwort geworden, das sowohl für international renommierte Kampagnen wie die Münsteraner Ausstellung als auch bei Aktionen des Kunstunterrichts in Schulen oder sozialen Einrichtungen gebraucht wird. Der Unterschied zur klassischen Kunstaussstellung liegt darin, dass das einzelne Werk seine Autonomie zugunsten des Gemeinsamen aufgibt. „Das Kunstwerk als große, individuelle Einzelleistung tritt hinter ein funktionierendes Ensemble zurück, in dem sich die Einzelnen 'synergetisch' aufeinander beziehen und spezialisiert auf bestimmte Fragestellungen ihre Positionen einbringen, womit Arbeitsweisen übernommen werden, wie sie in der Filmgestaltung oder der Teamarbeit vorkommen. Inzwischen sind diese Arbeitsweisen in die Wirtschaft inkorporiert.“¹²⁶

Als Projekt wird umgangssprachlich ein besonderes Vorhaben bezeichnet, das Entwurfscharakter hat und kennzeichnet ein Vorhaben, bei dem innerhalb einer definierten Zeitspanne ein definiertes Ziel erreicht werden soll, und das sich dadurch auszeichnet, dass es im Wesentlichen ein einmaliges Vorhaben ist: „In der Regel birgt ein Projekt – im Gegensatz zu regelmäßigen, stets ähnlich durchgeführten, großteils identischen Vorhaben – meist ein höheres Risiko des Scheiterns und wird

¹²⁵ Heinz Schütz: Stadt.Kunst in: Stadt Kunst, Heinz Schütz (Hrsg.) Regensburg 2001, S.10

¹²⁶ Marion Struck: Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborierte Environments. in: Kunstforum International: Bd. 152, 2000, S. 120-128

in einer speziellen und befristeten Organisationsform, der so genannten Projektorganisation abgewickelt, innerhalb der auf das Ziel hingearbeitet wird.“¹²⁷ Diese aus einem Handbuch für kommerzielle Projekte stammende Definition lässt sich ohne Abstriche auf Kunstprojekte übertragen. Im Gegensatz zur klassischen Ausstellung ist der Verlauf eines Kunstprojekts nicht gänzlich vorherseh- und planbar. Der Terminus „Projekt“ reklamiert, wie auch andere im Kunstfeld gebräuchlichen Begriffe Labor, Untersuchung, Recherche den wissenschaftlich forschenden Anspruch der künstlerischen Arbeit. Das Einbeziehen wissenschaftlicher Disziplinen und das Überschreiten und Ausdehnen technischer, methodischer und praktischer Grenzen ist ein wesentliches Merkmal vieler zeitgenössischer Kunstprojekte.

Wie ein Vergleich der Skulpturenprojekte in Münster 1977, 1987 und 1997 zeigt, so überwiegen seit den 90er Jahren Standort bezogene Skulpturen und Installationen, die sich kritisch mit dem Kontext auseinandersetzen und versuchen diesen thematisch zu reflektieren. Erster kreativer Akt des Künstlers ist dabei, sich einen Ort selbst auszusuchen, um ihn dann mit den Mitteln und Methoden seiner Kunst zu thematisieren. Die stilistische Komponente seines Kunstschaffens, (falls es sich nicht ohnehin um einen Konzept Künstler handelt), wird damit zwangsläufig zugunsten einer konzeptuellen Idee zurückgenommen, oder auch völlig zum Verschwinden gebracht. Für den traditionellen, in stilistischen Kategorien denkenden Bildhauer sind solche Aufgaben wenig geeignet, wird doch eine laufende Anpassungsfähigkeit an die Situation verlangt. Hauptthemen und Untersuchungsfelder der Projektkunst der 90er waren meist Stadtentwicklung, Urbanismus und öffentliche Räume.

Paradigmenwechsel - Neue Ziele - Neue Adressaten

Zudem hatte sich in den 90er Jahren die Intention der Auftraggeber und Veranstalter grundlegend geändert. Während in den 70er Jahren noch die Verbesserung der Lebensqualität in den neu gebauten Siedlungen und Fußgängerzonen im Vordergrund stand und die Adressaten der Kunstaktionen die Be- und Einwohner waren, so waren die Skulpturenprojekte, -Meilen und -Aktionen der 90er Jahre eher auf ein (auswärtiges) touristisches Kunst-Publikum und ein mediales Echo ausgerichtet. Die Anstrengungen solche Aktionen mit großem PR-Aufwand möglichst

¹²⁷ vgl. Pitter Steinbuch: Projektorganisation und Projektmanagement. Ludwigshafen 2002

überregional bekannt zu machen, belegen dies. Dazu kommt, dass von dem zeitgenössischen (aktuellen) Trend einer flächendeckenden Ökonomisierung und Popularisierung von Kunst auch die Kunst im öffentlichen Raum nicht verschont geblieben ist. Seit die Arbeit von Museen und der Erfolg von Ausstellungen vorwiegend über die Besucherzahlen gemessen wird, setzen auch Veranstalter von Kunst im öffentlichen Raum-Projekten auf Akzeptanz, Medienresonanz und Werbewirksamkeit, um die Standortqualität und Attraktivität ihrer Kommunen zu steigern.

Noch mehr als die Museumskunst ist die von offizieller Seite geförderte Kunst im öffentlichen Raum gezwungen, Zugeständnisse an die veränderten Bedingungen zu machen. Denn schließlich ist sie - wenn es sich nicht gerade um anonyme (illegale) Street Art, um Plakate, Graffiti, Writing, Aufkleber, Pochoirs oder Culture Jamming Aktionen handelt - direkt vom Wohlwollen der Auftrag- und Geldgeber und den Verwaltungen abhängig.¹²⁸ Und diese wiederum vom Wohlwollen der sie wählenden Bevölkerung. Der oben erwähnte Trend zur Eventkultur geht damit einher mit der Vereinnahmung der Kunst durch kunstfremde Interessen. In Zeiten des Rückzugs der öffentlichen Hand können sich Kunstschaaffende, und das gilt vor allem für junge, noch nicht arrivierte Künstler, Gesten der Verweigerung nicht mehr ohne weiteres erlauben.

Paradoxerweise geht diese Einschränkung künstlerischer Handlungsfreiheit mit einer nachgerade inflationären Verbreitung von „Kunst im öffentlichen Raum“ Aktionen einher. Vor allem die Laien scheinen diese Kunstform nun für sich entdeckt zu haben. In der sozialpädagogisch orientierten Jugendarbeit gehören Kunstprojekte mittlerweile zum Standardrepertoire.¹²⁹ Selbst kleinere Gemeinden leisten sich heute eine Art „kleine documenta“ in diversen Erscheinungsformen, die zum Teil nahtlos an die „Unser-Dorf-soll-schöner-werden“ Aktionen der 70er Jahre anschließen. Meist in kostengünstiger Form - im besten Fall von Akademiestudenten, im schlechtesten von ortsansässigen Laien ausgerichtet, kuratiert vom örtlichen Kulturamtsleiter und juriert von Gemeinderäten und örtlichen Kunstlehrern - soll mit dem Hintergedanken an

¹²⁸ Für diesen Konflikt kann exemplarisch die von Christoph Schäfer künstlerisch betreute Aktion „Park Fiktion“ in Hamburg genannt werden,

¹²⁹ Als Beispiel sei hier das von der Landesstiftung Baden Württemberg initiierte Projekt JES (Jugend engagiert sich) genannt, bei dem 12 Künstler mit über 100 Jugendlichen einen „Kunstpfad“ realisierten.

Medienresonanz kultureller Mehrwert geschaffen werden. Bei diesen neuen Erscheinungsformen der Volkskunst sind radikale, unbequeme und autonome Ansätze nicht gefragt. Der Betrachter soll vielmehr positiv angesprochen, seine Erwartungen erfüllt, ihm ein Erlebnis verschafft werden. So stellt Walter Grasskamp besorgt die Frage, „ob solche Kampagnen inzwischen ihre eigene Kunst herangezüchtet haben?“

Ob die großen Hoffnungen und Erwartung, die Kulturbehörden, Verwaltung und Veranstalter zu Beginn des Kunst im öffentlichen Raum Booms in den späten 80er Jahren in das Projekt gesetzt hatten, ist zu hinterfragen. Oder werden einstige Ansprüche mittlerweile mit einem Augenzwinkern kommentiert? Klar erkennbar ist, dass sich viele renommierte Künstler, die sich an derartigen Projekten beteiligt hatten, mittlerweile wieder auf das sichere Terrain von Atelier und Galerie zurückgezogen haben, während ein großer Teil der Bevölkerung auf moderne Kunstwerke und Kunstaktionen im öffentlichen Raum nach wie vor mit Achselzucken reagiert - und zuerst nach den Kosten derartiger Projekte fragt.

Kunst als „weicher Standortfaktor“ des Stadtmarketings

Bei den Stadt- und Kommunalverwaltungen macht sich - wohl bedingt durch die erhoffte Umwegrentabilität¹³⁰ - mittlerweile eine gewisse Offenheit und Akzeptanz bemerkbar. Die Kunst im öffentlichen Raum hat ihren Schrecken verloren. Dies gilt besonders für die temporären Aktionen und Installationen im Zusammenhang mit Jubiläen, Gartenschauen und interdisziplinären Kulturevents, bei Bewerbungen um Titel wie Kulturhauptstadt¹³¹, Stadt der Kunst oder des Wissens oder als (touristisches) Begleitprogramm zu großen Blockbuster-Kunstaustellungen. Die Möglichkeit, an solchen Aktionen/Projekten teilzunehmen, wird von jungen, das heißt (noch) nicht arrivierten Künstlern als Chance begriffen, sich und ihre Ideen im Außenraum zu präsentieren. Überhaupt scheinen für den (auch nicht professionellen) künstlerischen Nachwuchs „Kunst im öffentlichen Raum“ – Experimente schon deshalb reizvoll geworden zu sein, weil konzeptuelle Aktionen doch oft auf einfache Weise und ohne traditionelle mühsame Kunstarbeit (d.h.

¹³⁰ vgl. Studien zur ökonomischen Auswirkung der documenta auf den örtlichen Handel

¹³¹ vgl. hierzu die Kunst im öffentlichen Raum Aktivitäten im Rahmen von „Essen für das Ruhrgebiet“ wobei es um die Bewerbung Essens als Kulturhauptstadt Europas 2010 geht

Erarbeitung einer eigenen künstlerischen Handschrift) kreative Selbstverwirklichung ermöglichen. Doch da die Kunst nach wie vor nach Brot geht und die ökonomischen Grenzen nicht nur das Bild öffentlicher Kunst, sondern zunehmend das Bild verarmender Städte prägt, besteht derzeit wenig Hoffnung für den öffentlichen Aktionsraum einer wie auch immer gearteten Kunst.

Projektboom der 90er Jahre - Beispiele aus Süddeutschland

und der wachsenden Bedeutung von Kunstaussstellungen als Imagefaktor von Städten und Gemeinden, kam es zu einem wahren Boom von Kunstprojekten im öffentlichen Raum: „Allein 1991 wurden weltweit bereits etwa 20 Kunstprojekte im nichtinstitutionellen Raum veranstaltet, und dabei ist nicht die Rede von der Unzahl von Einzelprojekten, nicht von den Veranstaltungen in alternativen Kunsträumen oder Parks.“¹³² stellt Claudia Büttner fest und beschäftigt sich in ihrem Buch „Art Goes Public“ hauptsächlich mit den großen, in Katalogen und Fachzeitschriften publizierten Projekten. Über die vielen, mit kleinem Budget im lokalen Rahmen von örtlichen Kulturämtern und Kunstvereinen realisierten Veranstaltungen gibt es dagegen oft nur dürftige, meist wenig aussagekräftige Quellen. So sind die Schrittmacher der Kunst im öffentlichen Raum zwar gut dokumentiert, aber die Spuren der abseits der Kunstzentren mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung nachziehenden breiten Bewegung verloren sich meist schon kurz nachdem die temporär aufgestellten Objekte und Installationen aus dem öffentlichen Raum der Provinz wieder verschwunden waren.

Es mag eine Art Gewöhnungseffekt gewesen sein, aber die zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum hatte einen Großteil jenes Schreckens verloren, den sie noch in den 70/80er Jahren zu verbreiten in der Lage gewesen war¹³³. Menschen, die sich noch über Kunst im öffentlichen Raum echauffieren konnten, wurden zunehmend

¹³² Claudia Büttner: Funktionen und Aufträge aktueller Kunst im öffentlichen Raum, Vortrag Kunstmuseum Thurgau 1998

¹³³ Altmeister Olav Metzger, der mit seiner Berliner Skulptur „13.4.81“, einem Turm aus Absperrgittern, der sich auf Straßenkrawalle bezog, 1987 eine der größten Protestkampagnen ausgelöst hatte, schaffte es zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Textes mit seinem Beitrag zum Nürnberger „WM-Kultur-Projekt“ noch einmal eine Empörung auszulösen, die an die Proteste der 70/80er Jahre erinnerte. Mit seiner 17 Meter hohen, aus alten Stadionsitzen montierten, die Form des WM-Pokals aufgreifenden Skulptur mit dem Titel „Auf Wiedersehen“ erregte er den Zorn der Bewohner (entartet, Scheiterhaufen), weil er es gewagt hatte, den „Schönen Brunnen“, eine Replik eines zentralen gotischen Brunnens zu überbauen. Dazu Metzger in der Süddeutschen Zeitung vom 25.04.06: „Ich dachte natürlich, wir sind in Deutschland ein bisschen toleranter geworden, souveräner. Alle. Jeder. Aber dem ist nicht so. Das ist auch kein spezifisch Nürnberger Phänomen.“ SZ v. 25.04.06

seltener: "Bemerkenswert erscheint hier allein, dass die Kunst nicht unbedingt ein gesteigertes Bewusstsein oder Verständnis voraussetzen kann, sondern lediglich auf einen Gewöhnungseffekt zurückzuführen ist," vermutet Ulrich Wilmes.¹³⁴ Das günstige Kunstklima, das dem Ausstellungsbetrieb bis dahin nie gekannte Besucherzahlen zu beschern begann und nun auch eher schwer verdauliche Kunst-Ereignisse wie die documenta oder die Biennale in Venedig in die Liga der kunsttouristischen Highlights aufsteigen ließ, wirkte sich auch auf die Akzeptanz von Kunst im öffentlichen Raum aus. Selbst kleinere Städte und Gemeinden konnten nun zu Schauplätzen von Projekten werden, die unter dem Label „Kunst im öffentlichen Raum“ firmierten. Außerhalb des klassischen Ausstellungsbetriebs angesiedelte Kulturämter, Kulturmanager und Stadtmarketingspezialisten begannen das Image fördernde Potential, den Stadtzentren und Fußgängerzonen belebenden Effekt von öffentlich präsentierter Kunst zu entdecken. Nicht wenige Künstler, die bis dahin ausschließlich im Atelier und in den klassischen Disziplinen gearbeitet hatten, sahen sich plötzlich vor die ungewohnte Aufgabe gestellt, Ideen und Konzepte für Installationen im öffentlichen Raum entwickeln zu dürfen – wofür sie, was ein kritischer Rückblick auf die Arbeiten lokaler Skulpturenprojekte jener Zeit zeigt, oft weder vorbereitet, noch ausgebildet oder sonderlich begabt waren. So lag die Bandbreite der Kunst im öffentlichen Raum in Süddeutschland in den 90er Jahren zwischen lokalen Projekten, die unter Beteiligung der örtlichen Kunstszene und Großprojekten mit Eventcharakter, bei denen Kunst im öffentlichen Raum Projekte zum kulturellen Begleitprogramm von Stadtjubiläen, Kultur- und Musikfestivals oder Landesgartenschauen gehörten.¹³⁵ Diese unterscheiden sich von den zahlreichen lokalen Kleinprojekten durch prominente Kuratoren, renommierte Künstler und dicke Katalogbücher, mit welchen sie sich in die Geschichte derartiger Kampagnen eingeschrieben haben.¹³⁶

¹³⁴ Wilmes Ulrich Kunst im öffentlichen Raum – Projekte der 80er Jahre, in Schütz Heinz (Hrsg.) Stadt.Kunst München 2001 S.73

¹³⁵ Auswahl von Kunstprojekten im öffentlichen Raum in Süddeutschland: Kirchberg an der Jagst „Symposium“ (1991), Kornwestheim „Zeitläufe“ (1992) in Zusammenhang mit den Landeskunstwochen; Gaildorf (Schwäbisch Hall) „skulpturen-ort“ (1997); Bad Herrenalb „skulptur im park“ (2000); Plochingen „skulpturen-projekt“ (1998) in Zusammenhang mit der Landesgartenschau; „Pfinztaler Skulpturenweg“, Pfinztal (Karlsruhe) 1998; „KunstPfad“ Ellwangen (2004); „LandschaftKunst“, Böbingen (2004); „Neue Kunst in Besigheim“, Skulpturenpfad Besigheim (2003); „Kunst im Dorf“ Hohenstein/Ödenwaldstetten (2002)

¹³⁶ Hier, Da und Dort, Singen 2000; Platzverführung 1992/93; Landesgartenschau Heidenheim 2006

Kategorien institutionell organisierter Kunst im öffentlichen Raum der 90er Jahre

Sucht man nach Kriterien, mit denen sich die Projekte jener Zeit klassifizieren und in Gruppen unterteilen lassen, so empfiehlt es sich, zuerst einen Blick auf die Ansprüche und Vorgaben der Initiatoren und Veranstalter zu werfen. Hierzu liefern die bei Vernissagen geäußerten oder in Katalogen publizierten Gruß- und Vorworte wichtige Anhaltspunkte. Selbst wenn diese Textsorte mittlerweile weitgehend standardisiert ist, lassen sich über sie Aufschlüsse über den allgemeinen Anspruch, die anvisierte Zielgruppe und das Kunstverständnis der Veranstalter gewinnen. So können derartige Veranstaltungen gewöhnlich nach dem Rahmen unterschieden werden, in dem sie stattfanden - ob sie an ein lokales einheimisches, überregional kunsttouristisches oder gar an ein über mediale Vermittlung erreichtes internationales Publikum gerichtet sind. Die meisten Projekte, die im wissenschaftlichen Diskurs zentrale Rollen spielen, dürften den Theoretikern und Autoren nur durch Kataloge, Abbildungen und Sekundärliteratur und nicht aus eigener Anschauung bekannt sein.

Zu unterscheiden sind ferner Projekte, die im Rahmen einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Kunst im öffentlichen Raum (Münster, Bremen, Hamburg) stehen, von einmaligen temporären Aktionen und Veranstaltungen. Grundlegend ist ferner die Höhe des finanziellen Etats, der erkennen lässt, welche Bedeutung der Veranstaltung von den Auftraggebern beigemessen wurde. Großer finanzieller Aufwand ist meist - wenn auch nicht immer - mit Professionalität in Konzeption und Planung und einer erfahrenen Organisation verbunden, bei der Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Katalogproduktion und Koordination der Realisierung auf viele Hände verteilt und von Fachpersonal erledigt wird. Bei kleinen lokalen Projekten wird dies meist von Kulturamtsmitarbeitern und wenigen Sachbearbeitern erledigt. Zu Großprojekten werden im Allgemeinen Künstler mit einem gewissen Bekanntheitsgrad eingeladen, die bereits Erfahrung auf dem Gebiet Kunst im öffentlichen Raum vorweisen können und eine eigene Handschrift in dieser Disziplin entwickelt haben.¹³⁷ Zu gut subventionierten Projekten gehört vor allem ein

¹³⁷ So wurden bei dem Großprojekt „Platzverführung“ 1991 in Baden Württemberg nur Kunst-Heroen in die Städte eingeladen, die „in ihrem Repertoire sicher sind“. Von den Künstlern aus der eigenen Region war den Kuratoren (Veit Görner und Rudi Fuchs, d.V.) „niemand eingefallen“. Veit Görner im Interview mit Ruth Händler. Aus: art 4/92 S. 18

erfahrener, in der Fachwelt angesehener Kurator, der meist unterstützt von Assistenten die einzelnen Künstlerbeiträge dramaturgisch zu einem Projekt bündelt und der den, zumindest die Kunst betreffenden Aspekt der Veranstaltung, durch seine Person repräsentiert. Um die administrativen und finanziellen Bereiche, die Niederungen der behördlichen Genehmigungsverfahren und Auseinandersetzungen mit versicherungstechnischen Regularien und Vorschriften muss er sich in der Regel nicht kümmern. Bei Veranstaltungen mit derartigen Dimensionen spielt nicht zuletzt das Renommé des Kurators und die Prominenz der mitwirkenden Künstler eine zentrale Rolle, weil erst durch diese das Medieninteresse geweckt und darüber die gewünschte überregionale Resonanz erzeugt wird, die für die Initiatoren, Sponsoren und Politiker nicht selten wichtiger ist als die ausgestellten Kunstwerke selbst. Ein Blick auf die Sponsorenliste, falls es sie überhaupt gibt, verrät nicht nur etwas über das finanztaktische Geschick der Organisatoren, sondern auch über die Bedeutung und den Rang, die einem Projekt von den Geldgebern eingeräumt wird. Deren Renommé und Ansehen wirkt vielmehr in der Art von symbolischem Kapitalzuschuss auf das Projekt selbst zurück. Es scheint schwer vorstellbar, dass von Daimler Chrysler oder Telekom gesponserte Kunstprojekte provinziell und die darin gezeigten Werke mittelmäßig sein könnten. Sich mit derartigen wirtschaftlichen Kalibern in einer Liste gedruckt zu sehen, wird in manchem Mittelständler ein Bedürfnis nach mäzenatischer Großzügigkeit wecken. Dies gilt auf einen kleineren Rahmen übertragen, auch für die lokalen Sponsoren.

Eine eigene, zahlenmäßig dominierende Gruppe bilden die Low-Budget-Projekte im lokalen Rahmen, bei denen eine lokale Öffentlichkeit die Zielgruppe ist und nicht die Leser überregionaler Feuilletons und Kunstzeitschriften. Hier schreiten die örtlichen, für Kultur zuständigen Sachbearbeiter und Kulturämter oft mit bescheidenem Etat selbst zur Tat. Die Künstler werden, falls sie nicht ohnehin aus der einheimischen Kunst-Szene stammen, über Ausschreibungen aus Kunst(hoch)schulen rekrutiert. Bei den lokalen „Platzhirschen“ hält sich der experimentelle Wagnischarakter gewöhnlich in engen Grenzen und avantgardistische Abenteuerlust bringen höchstens die meist hoch motivierten Kunststudenten mit.

Viele dieser Projekte ähneln dann den traditionellen Jahresausstellungen der örtlichen Künstlerschaft, nur finden sie eben im Freien statt.

In den schlechtesten Fällen schließlich liefert die Kunst nur einen Vorwand für kommerzielle Interessen. Hier geht es den Veranstaltern nur darum, die Innenstädte und Fußgängerzonen mit Objekten zu schmücken, die sich unter die Rubrik Kunst einordnen lassen. Dazu gehören auch die beim breiten Publikum beliebten Kunst-Plastiktire zum Selbstbemalen, auf die an späterer Stelle noch näher eingegangen wird.

Das Feld und seine Agenten

Stellung, Funktion und Interessen der Agenten im Feld „Kunstprojekt im öffentlichen Raum“

Wie aber lassen sich der Erfolg und die Qualität solcher Kampagnen bewerten? Die Antwort auf diese Frage ist zwangsläufig abhängig von den oben genannten Punkten, also vom Anspruch, Rahmen und der Bedeutung, welche die Auftraggeber vorgeben. Daran muss sich die Veranstaltung letztlich messen lassen. Abgesehen davon werden die am Projekt beteiligten Agenten, also die Initiatoren, die Verwaltung, der Kurator, die Künstler, die Öffentlichkeit und die Medien jeweils eigene, von ihrer Positionierung im Feld „Kunst-Projekt“ abhängige Kriterien zur Bewertung anlegen.¹³⁸ Natürlich sind auch Interessen und Zielsetzungen zeitgebunden und spiegeln allgemeine gesellschaftliche Werte und Trends. Die folgenden Einordnungen können als typisch für die 90er Jahre gelten:

Der Auftraggeber

„Der Auftraggeber initiiert und ermöglicht. An dem, der in Auftrag gibt, haftet die Aura

¹³⁸ Bernd-Holger Köppler schreibt in seiner Untersuchung zu Marketing-Strategien von Ausstellungen dazu folgendes: „Der Erfolg einer Ausstellung ist relativ. In vielen Fällen steht zwar die inhaltliche Konzeption der Kunstaussstellung im Mittelpunkt, aber für den Veranstalter kann sich Erfolg beispielsweise durch die lebhaft Resonanz beim Publikum und den Medien sowie durch das Einhalten finanzieller Planvorgaben definieren. Für den Künstler ist die Meinung der Kritiker unter Umständen wichtiger. Dadurch kann er das Wohlwollen derjenigen auf sich ziehen, die den Kunstmarkt beeinflussen und damit zum Kauf bzw. Verkauf seiner Bilder beitragen oder Ausstellungsmacher und Museen auf seine Werke aufmerksam machen. Das Publikum erwartet möglicherweise uneingeschränkten Genuss, Faszination, Anregung und Auseinandersetzung mit Themen, die begeistern und beschäftigen. Ferner können Politiker, Galeristen und in vielen Fällen auch Sponsoren an einer Ausstellung beteiligt sein und eigene Vorstellungen einer erfolgreichen Veranstaltung abstecken: Der Imagefaktor Kunst kann für die Standortpolitik einer Kommune oder die Selbstdarstellung eines Unternehmens eine ebenso wichtige Rolle spielen wie die Wertsteigerung eines Künstlers durch die Beteiligung an einer Ausstellung für den Galeristen.“ In: Bernd-Holger Köppler, Marketing für Kunstaussstellungen, Wiesbaden 2004, S. 134/135

des Mitautors, der vorausschauend Hindernisse aus dem Weg räumt und engagiert für künstlerische Qualität kämpft,“ so beschreibt Katharina Hegewisch das Klischee von der Rolle des Auftraggebers und fügt relativierend hinzu: “Dass die Wahrheit häufig anders aussieht, spielt keine Rolle.“¹³⁹ Als Veranstalter und Initiatoren können diejenigen Agenten im Feld der Kunst im öffentlichen Raum bezeichnet werden, die durch Bereitstellung finanzieller Mittel, behördlicher Unterstützung und Einsetzung einer mit Planung und Durchführung betrauten Organisation, deren Struktur vom ein Mann Betrieb bis zum hierarchisch organisierten Team reichen kann, den Grundstein zu einer derartigen Veranstaltung legen. Handelt es sich um ein kommunales Unterfangen, so ist der Gemeindevorsteher oder der Oberbürgermeister, der - eventuell in Rücksprache mit Stadträten, die den finanziellen Etat genehmigen und ihre Zustimmung geben müssen - politisch Verantwortliche des Kunstprojekts. Kommt es zu Konflikten, Bürgerprotesten oder Skandalen, so wird er es sein, der zur Zielscheibe der Kritik wird.¹⁴⁰ Auf der zweiten Ebene sind es untergeordnete Kulturbürgermeister oder Kulturämter, die im Gegensatz zum Oberbürgermeister, der sich gewöhnlich nicht um inhaltliche, die Kunst selbst betreffende Fragen kümmert, mit Konzept und Organisation betraut sind. Was aber sind die Interessen und Erwartungen, die den oben genannten administrativen Apparat motivieren, Kunstprojekte zu veranstalten?

Die Interessen der Auftraggeber

Der Auftraggeber - sei es ein Verein, eine Firma, eine Landesbehörde oder eine Kommune - ist, auch wenn dies mitunter bestritten oder als nebensächlich deklariert wird, primär an einer breiten, möglichst positiven Resonanz und deren Verstärkung und möglichst weiten Verbreitung über die Medien interessiert. Dies gilt für Kunstprojekte genau so wie für Kunstausstellungen in Museen oder Kunsthallen, deren Erfolg, dies hat sich in den Medien eingebürgert, seit den 80er Jahren in Hitlisten ähnlichen Tabellen dargestellt und anhand von Besucherzahlen und verkauften Katalogen gemessen wird. Bei Projekten im öffentlichen Raum lassen sich freilich keine verlässlichen Zahlen über Rezipienten ermitteln. Hier spielt die Resonanz in Form von positiver Berichterstattung durch die Medien und einem

¹³⁹ Katharina Hegewisch, Der Auftraggeber oder die Angst vor einsamen Entscheidungen. In: Florian Matzner, 2004 S. 119

¹⁴⁰ vgl. Degreif 1995

positiven Feedback vor allem durch jene Gruppen der Öffentlichkeit eine zentrale Rolle, die sich durch kulturelles und soziales Kapital auszeichnen. Die bürgerlich kulturelle In-Group, die über wichtige soziale Kontakte verfügt, in den Vorständen von Kunst- und Kulturvereinen sitzt, auf Vernissagen präsent ist oder sich durch den Besitz von Kunst - von objektiviertem und institutionalisiertem kulturellen Kapital - auszeichnet. Sie können als Generatoren der Umwegrentabilität bezeichnet werden, mit deren Hilfe das symbolische Kapital öffentlicher Kunst sich in bare Münze konvertieren lässt. Diese meist nur beiläufig in Vorworten erwähnten, handfesten Hintergründe versucht Manfred Sailer, der Projektleiter von „Hier, Da und Dort - Stadt Singen, 2000“ im Vorwort zum dortigen Kunstprojekt gar nicht erst zu unterschlagen: „Im geistigen Klima einer aufgeschlossenen Kommunalpolitik ist es nicht allzu schwer, Begeisterung für ein Kunstprojekt mit Interventionen im öffentlichen Raum zu erwecken. Zugegeben, die Gedanken eines noch so kunstsinnigen Oberbürgermeisters kreisen dabei auch um die Profilierung seiner Stadt im Sinne des Stadtmarketings und um die Ausprägung der Kommune als Wohn- und Wirtschaftsstandort.“¹⁴¹ Sailer bringt hier offen auf den Punkt, welche konkreten Motive sich hinter der in Ansprachen von Kommunalpolitikern oft euphorisch vorgebrachten Begeisterung für Kunst verstecken: Die Erkenntnis, dass das Profil und Image von Städten und Regionen heute nicht allein durch ihre wirtschaftliche Position und Struktur oder ihre Funktionen im städtischen Gefüge bestimmt wird, sondern in zunehmendem Maße durch ihren Kultur- und Freizeitwert.¹⁴² So will zum Beispiel die – taktisch geschickt an die Skulptur.Projekte Münster andockende - „Skulptur Biennale Münsterland“ nicht nur die „Tendenzen der zeitgenössischen Kunst“ zeigen, sondern auch „das Münsterland für Kunst- und sonstige Touristen dauerhaft interessant machen“¹⁴³. Und die Homepage einer schwäbischen Kleinstadt vergisst nicht zu betonen, dass „Schorndorf zu einem Zentrum der bildenden Kunst geworden und durchaus eine Reise wert“ ist und der Kunstfreund „wenn es dann Zeit zum Rasten ist“ schließlich in die Altstadt zurückzukehren solle, „in der ihn so manches gastliche Haus“ erwarte.¹⁴⁴

Formulierungen wie Stärkung der kommunalen Identität, weicher Standortfaktor und

¹⁴¹ Manfred Sailer: „Rückblick und Ausblick“ in: Katalog Hier, Da und Dort, Darmstadt 2000 S. 77ff

¹⁴² Eine Analyse und Kritik der Stadtmarketingstrategien und Imagepolitik der Stadt Kassel und der dortigen Gewerbetreibenden im Rahmen der documenta liefert Jürgen Raap in seinem Essay „Zielkonflikte“ in: kunstforum international, Band 137 1997, S. 469

¹⁴³ Zit. nach: <http://www.skulptur-biennale-muensterland.de/> (download v. 20.11.2006)

¹⁴⁴ Zit. nach: http://www.kulturforum-schorndorf.de/grafik/skulpturen/sk01-sk06_vorwort (download v. 20.11.2004)

Imagegewinn durch Kunst und Kultur sind die Schlagworte, mit denen sich Politiker für Kunstprojekte im öffentlichen Raum gewinnen lassen.

Die Produzenten - Der „Kunst im öffentlichen Raum“ – Künstler

Mit dem Auftauchen von Konzept-, Land-, und Popart im öffentlichen Raum wurde der klassische Rahmen von Außenkunst gesprengt. Die Bildhauerei, als Gattung, Ursprung und Wurzel aller öffentlichen Kunst, musste sich das Feld zunehmend mit anderen Kunst-, Formen, Medien und Praxen teilen, die, mittlerweile weitgehend von der klassischen Bildhauerei getrennt, eine eigene, sich rasant weiterentwickelnde Gattung hervorgebracht haben. „Kunst im öffentlichen Raum“, Public Art oder Art Public hat sich im Kunstbetrieb als eigenständige, sich dynamisch weiterentwickelnde Disziplin etabliert, bei der die klassischen Raum- und Formfindungsprobleme der Bildhauerei oft nur noch eine untergeordnete Rolle spielen und konzeptuelle, kunsttheoretische und soziologische Überlegungen überwiegen. So muss ein Künstler, der im Bereich Malerei oder Bildhauerei qualitätvolle Arbeiten hervorzubringen in der Lage ist, nicht zwangsläufig auch Schöpfer von guter Kunst im öffentlichen Raum sein, was erst recht im umgekehrten Sinne gilt. Marius Babias betont, dass sich der traditionelle Status des Künstlers innerhalb der Projektkunst grundlegend gewandelt hat: „Das Rollenmodell Künstler/Künstlerin hat sich spätestens seit dem Aufkommen der Projektkunst Anfang der 90er Jahre hin zum Kulturproduzenten/Kulturproduzentin verschoben. Projektkunst, um den Stilbegriff einer außerhalb tradierter Parameter in sozialen, politischen und medialen Konfliktfeldern agierenden Kunstpraxis zu benutzen, ist weder medial festgelegt noch ausschließlich institutionell verortet.“¹⁴⁵

Für große, überregional konzipierte Projekte werden vorwiegend Künstler eingeladen, die Erfahrungen mit dieser Kunstpraxis haben und die Chancen, Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren des künstlerischen Arbeitens im öffentlichen Raum kennen. „Sie sind es, die von den großen Institutionen und Veranstaltern beschäftigt werden, und sie haben auch im Sinn ihrer Karrieren stringente, wieder erkennbare Arbeitsweisen ausgebildet.“¹⁴⁶ Mit ihrer Erfahrung und ihrem Renommé

¹⁴⁵ Marius Babias in: Die Offene Stadt: Anwendungsmodelle, Marius Babias u. Florian Waldvogel (Hrsg.) Düsseldorf 2003

¹⁴⁶ Stella Rolig: Im Außendienst, in: Dream City S. 35 Rolig listet in ihrem Essay folgende „Kontext“-Künstler auf: „Diese sogenannte Kontext-Kunst hat ihre großen Namen hervorgebracht: Andrea Fraser, Renée Green,

im Kunstbetrieb sind sie in der Lage, die Grenzen des im öffentlichen Raum Realisierbaren auszutesten – und diese auch bewusst und provozierend zu überschreiten. Ja, die Überschreitung und den daraus entstehenden Konflikt zum Thema ihrer Arbeit zu machen.

Dagegen werden bei regionalen oder gar lokalen Veranstaltungen, wie sie in den 90er Jahren in kleineren Städten Süddeutschlands stattfanden, in der Regel nur selten lokale, auf Kunst im öffentlichen Raum spezialisierte Künstler beteiligt sein, denn von Aufträgen für derartige Arbeiten wird ein Künstler mit lokalem Aktionsradius kaum seinen Lebensunterhalt bestreiten können. In der Provinz herrscht – sowohl bei der breiten Öffentlichkeit als auch bei den diese artikulierenden Medien - weitgehend die traditionelle Vorstellung, dass ein Künstler eben ein Künstler sei. Eine Differenzierung in Spezialgebiete trüge zudem zur Demontage und zum Autoritätsverlust des hier herrschenden klassischen Künstlerbildes bei. So werden gewöhnlich die lokalen Künstler, seien es Maler oder Bildhauer, bei kleineren Projekten zur Mitwirkung aufgefordert.

Interessen und Motive der Künstler

Die oben genannten Interessen und Ziele der Veranstalter - wie Imagetransfer, weicher Standortfaktor, lokale Profilbildung - haben in den Ohren der Künstler, sofern es sich nicht um profit- und marktorientierte Künstler handelt, einen negativen, nachgerade dissonanten Klang, können sie doch leicht als Missbrauch ihres Kunstschaffens für sehr profane Zwecke und niedere Ziele verstanden werden. Denn bei dieser Kunstpraxis ist der Künstler meist nur durch ein fixes Honorar entlohnter Dienstleister, der gewöhnlich keinen Anspruch auf eine Beteiligung am möglichen Mehrwert der von ihm geleisteten Arbeit hat. Sollte seine Arbeit von der Öffentlichkeit anerkannt, geschätzt oder gar bewundert werden, wird er nur in Ausnahmefällen von den Auftraggebern mit einer Sonderprämie entlohnt. Im besten Falle und natürlich vorausgesetzt es handelt sich um ein Objekt das dauerhafte Qualitäten besitzt, wird sein Werk angekauft und an seinem Standort belassen. Bei kleineren Projekten, bei denen die Künstler oft unentgeltlich zu Werke gehen und nur die Auslagen für ihre Arbeit erstattet bekommen, kann es deshalb zu regelrechten Zerwürfnissen kommen, wenn Bürgermeister, Verwaltung und Kuratoren sich ins Rampenlicht der Medien

Michael Clegg und Martin Guttman, Mark Dion, Christian Phillip Müller, Maria Eichhorn - um nur einige zu nennen.“ S. 36 Dieser subjektiven Auswahl hinzuzufügen sind: Jochen Gerz, Olav Metzel, Hans Haacke,

schieben und die Künstler als Fußnoten im Schatten bleiben.

Projektkunst im öffentlichen Raum spielt sich in den meisten Fällen außerhalb des traditionellen Kunst-Marktgeschehens ab, handelt es sich hier doch vorwiegend um konzeptuelle Werke, um Installationen und Objekte, die an den Ort gebunden sind und ihren Sinn, wenn sie dekontextualisiert werden, verlieren. Dass sich Arbeiten von Künstlern wie Richard Serra, der zu den radikalsten Verfechtern von autonomer künstlerischer Entscheidung und zu den kompromisslosesten Verteidigern der Ortsspezifität seiner Setzungen gehört und dessen „Tilted Arc“¹⁴⁷ (NY 1987) die größte kunsttheoretische Debatte¹⁴⁸ zu diesem Thema ausgelöst hatte, aber doch an andere Orte übertragen lassen, solange der Künstler damit einverstanden ist, zählt zu den Ungereimtheiten und Widersprüchen einer dogmatischen Vorstellung von „Site Specificity“. Doch nur wenn radikal ortsbezogene Werke, wie die von Richard Serra, ein Markenzeichen ihrer selbst sind und sofort als Serra erkannt werden, lassen sie sich, offensichtlich ohne ihren Sinn zu verlieren, an einen anderen Ort oder ins Museum versetzen. Beispiele dafür sind der für Münster 1987 geschaffene und später nach St. Gallen verkaufte „Trunk – J. Conrad Schlaun Recomposed“ und die 1986 als Beitrag zu Christos Joachimides' Ausstellung "Der unverbrauchte Blick" für den Innenhof des Berliner Gropiusbaus konzipierte „Berlin Curves“, die aus technischen Gründen vor dem Gebäude aufgestellt werden musste und schließlich umbenannt in „Berlin Junction“ vor der Philharmonie ihren endgültigen Standort fand. Was Walter Grasskamp mit einiger Ironie folgendermaßen kommentierte: „Das postmoderne ortsspezifische Kunstwerk geht seine Symbiose mit seinem Aufstellungsplatz offenbar nur auf Widerruf ein; Site Specificity ist also eher ein Ereignis- als eine Dauerformel, sie mindert nicht die Flexibilität der Objekte auf dem Markt für Außenkunst.“

Für einen im kleineren Maßstab als Serra arbeitenden Künstler aus der

¹⁴⁷ Mit dem Ziel, den Platz vor dem Federal Plaza Building in New York als einen besonderen Ort zu definieren, errichtete Serra dort 1981 die Skulptur Tilted Arc, eine 36 Meter lange und 3,50 Meter hohe, gekrümmte und geneigte Stahlwand. Gegen die nach einer Unterschriftensammlung auf gerichtlichem Wege erwirkte Entfernung - Benjamin Buchloh erfand dafür den Begriff des „Vandalismus von oben“ - des umstrittenen Werkes von der Plaza wehrte sich Serra heftig, wenn auch letztlich vergebens. Tilted Arc sei ein Werk, das in seiner Maßstäblichkeit und Räumlichkeit im Bezug auf die Eigenarten seines Standortes entwickelt worden sei. Die Skulptur sei als Bestandteil des Platzes konzipiert und wirke sowohl auf seine Konfiguration als auch auf seine Wahrnehmung ein. Sie könne nicht einfach an einen anderen Ort versetzt werden, ohne das Werk zu zerstören: "Nachdem die Skulptur installiert ist, wird dieser Raum primär als eine Funktion der Skulptur verstanden werden." Benjamin H. D. Buchloh : Vandalismus von oben. Richard Serras Tilted Arc in New York, in: Walter Grasskamp (Hrsg.), Unerwünschte Monumente, München 1989 S. 115

¹⁴⁸ siehe dazu: Karl Schawelka: Der Ort der Kunst. Anmerkungen im Anschluss an Richard Serras „Tilted Arc“, Weimar 1994 (= Hefte der Fakultät Gestaltung, Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar - Universität, Bd. 1); Gamboni, 1998 S. 161-176

Regionalszene wird sich die Frage nach Transfermöglichkeiten seiner ortsspezifischen Arbeit eher selten stellen.

„Artisten leben vom Beifall“ - Der Lohn des Auftragskünstlers

Im Gegensatz zu einem dem autonomen Kunstbegriff verpflichteten Künstler, dessen Entlohnung den Methoden und Mechanismen des Marktes unterworfen ist, ist der im Kunstprojekt arbeitende Auftragskünstler, der für sein Objekt im besten Falle ein Entwurfshonorar erhält und für die Realisierung mit einem festen Betrag vergütet wird. In den meisten Fällen wird sein Werk, sein Objekt, seine Installation nach Beendigung des Projekts ähnlich wie eine Theaterkulisse in die Bestandteile zerlegt und, so ein gebräuchlicher Terminus der fürs Grobe zuständigen Behörden, entsorgt. Dadurch verwandelt sich das Kunstwerk in das Material zurück, aus dem es geschaffen wurde und verliert seinen Kunstcharakter. Nur in seltenen Fällen wird es von der Kommune, den Auftraggebern angekauft und am Ursprungsort belassen. Um hier Konflikte zu vermeiden, empfiehlt es sich, die rechtliche Seite dieser Möglichkeit bereits im Werkvertrag des Künstlers festzulegen. Besonders enttäuschend und kränkend für Künstler ist, wenn nach Beendigung eines Projekts die Künstler von den für die Sauberkeit und Sicherheit des städtischen Raums zuständigen Behörden aufgefordert werden, „ihr Zeugs“ bis zu einem bestimmten Datum abzuholen.¹⁴⁹ Ein derart unsensibles Vorgehen der Behörden sollte dadurch vermieden werden, dass sich der verantwortliche Kurator genauso engagiert um den Abbau der Objekte kümmern sollte, wie um den Aufbau und die Künstler bis zum Ende der Veranstaltung betreut.¹⁵⁰

„Viele Unternehmungen im Performance-Bereich oder im öffentlichen Raum, jene temporär angelegten Maßarbeiten, sind letztlich, wieder wirtschaftlich betrachtet, als Werbemaßnahmen einzustufen“, vermutet Karlheinz Schmid bei seiner Untersuchung zur Frage nach dem ökonomischen Ertrag von ephemerer Kunst.¹⁵¹ Vor allem bei kleinen, schmal budgetierten Kunst im öffentlichen Raum Projekten erfolgt die Entlohnung des Künstlers weniger in ökonomischer, sondern symbolischer Währung. Er bekommt die Möglichkeit, seinem künstlerischen Selbstverständnis Ausdruck zu verleihen und seiner Idee einen Resonanzraum zu verschaffen.

¹⁴⁹ Notiz aus einem Gespräch mit Teilnehmern des Skulpturenpfads Tübingen-Rottenburg 2005

¹⁵⁰ Dieser Fehler wurde auch bei dem von mir kuratierten Skulpturenprojekt Tübingen 91 gemacht. Die Künstler, so ergab 5 Jahre später geführtes Gespräch, empfanden dies als Kränkung, die den Rückblick auf das gesamte Projekt negativ beeinflusste. Die künstlerische Arbeit wurde als entwertet empfunden.

¹⁵¹ Karlheinz Schmid, Vom Produkt zum Prozess. Kunstbetrieb im Umbruch. Regensburg 1999 S.78

Deshalb wird für ihn die positive Resonanz und Anerkennung seines Projekt-Beitrags im Vordergrund stehen, wobei dessen symbolischer Kapitalwert stets relativ ist und sich in der Regel nach der Position richtet, welche die sie äußernde Person im Kunstfeld einnimmt. So können eventuell der Zustimmung und Akzeptanz einer breiten Öffentlichkeit oder dem Lob des örtlichen Bürgermeisters der Spott von Künstlerkollegen und ein "Verriss" in der Fachwelt gegenüber stehen.¹⁵²

Was bleibt - Dokumentation und Katalog

Der an einem Kunstprojekt teilnehmende Künstler wird an einer vorteilhaften Integration seines Werks in ein professionell organisiertes und stimmiges Gesamtkonzept interessiert sein, das der - freilich subjektiv empfunden - Qualität seiner eigenen Arbeit entspricht. Findet er seine Arbeit eingezwängt oder eingeschoben zwischen andere Werke, mit denen er sich, wegen derer mangelnder Qualität nicht identifizieren kann, so kann dies zu ernsthaften Konflikten führen, da er seine eigene Arbeit in dieser Nachbarschaft leicht als abgewertet empfindet. Dieses Problem stellt sich nicht nur bei Gruppenausstellungen in geschlossenen Räumen.

Um den meist ephemeren Werken eine gewisse Restbeständigkeit zu verleihen, wird der Künstler daran interessiert sein, dass sein Werk zumindest in Bildern und Texten weiterlebt. Dazu gehört bei Projekten mit temporärem Charakter die Dokumentation seiner Arbeit in einem professionell gestalteten Katalog,¹⁵³ dessen symbolisches Gewicht nicht zuletzt von den akademischen Titeln und der Prominenz der Autoren, die nach Bourdieu über entscheidende „Wahrnehmungs- und Anerkennungskategorien“ verfügen, abhängt. Darin sollte das Werk des Künstlers gebührend präsentiert, kommentiert und vorteilhaft abgebildet sein. Dazu gehört natürlich der Lebenslauf und der künstlerische Werdegang, bei dem die Ausbildung gebührend gewürdigt, die prominenten Lehrer, besuchten Workshops sowie

¹⁵² Karl Schawelka diagnostiziert diese Deutungs- und Bewertungsdifferenzen in der Skulptur (Denkmal) Bildhauerei um 1900: „Und wenn, wie im Falle der Bandel, Bartholdi oder Schwanthaler, ihre Werke wirklich populär geworden sind, so zahlen die Bildhauer dafür, indem sie eher als Ikonen des Kulturpopulismus, denn als ernst zu nehmende Künstler angesehen werden.“ vgl. hierzu: Schawelka, Karl; Bildhauerei um 1900 ein subventionierter Erwerbszweig? Vortrag an der Akademie der Künste, Berlin am 02.07.04

¹⁵³ Ein in der jüngeren/freien Kunstszenen zu beobachtender Trend ist die Dokumentation von Projekten auf CD oder DVD, die zum Teil mit Ton, Filmen und durch Text-Animationen bewegten Bildern bespielt sind. Diese reklamieren oft selbst Kunstcharakter. Digitale Speichermedien sind im Gegensatz zum teuren Printmedium für einen Bruchteil der Kosten zu erstellen und erlauben den Künstlern zudem, direkt in die Gestaltung einzugreifen und eigene Ideen zur Präsentation zu entwickeln.

Ausstellungen, Ausstellungseteiligungen und Ankäufe renommierter Institutionen aufgelistet werden sollten. Diese künstlerischen Lebensläufe sind eine Textsorte für sich, dienen sie doch vor allem bei noch nicht arrivierten – oder über den „zweiten Bildungsweg“ zur Kunst gelangten - Künstlern oft zur poetischen Verklärung und Überhöhung ihres Werdegangs. Wer dagegen eine abgeschlossene Akademieausbildung vorweisen kann, verfügt über institutionalisiertes symbolisches Kapital, er gilt, was auch immer er an der Akademie gelernt und getrieben haben mag, als ausgebildeter Künstler und nimmt im Kunstfeld damit eine herausragende Position ein. Eine unterschwellige Hierarchie der unterschiedlichen Grade des Künstler-Seins zwischen Laien, „Kurs“-Künstlern, Absolventen von freien Kunsthochschulen und Künstlern mit Akademieabschluss konnte ich bei dem von mir kuratierten Projekt in Tübingen 91 feststellen. Die Akademiker legten weniger Wert auf die Selbst-Bezeichnung Künstler, versuchten diese zu vermeiden oder lehnten sie, wie in einem Falle, bewusst ab.

Kataloge zu Ausstellungen und Projekten im Rahmen von Kunst im öffentlichen Raum sind, verglichen mit jenen konventioneller Kunstausstellungen, oft theorielastig und laufen nicht selten Gefahr, dass die Aufsätze und Essays zu Themen wie Öffentlichkeit, öffentlicher Raum und sonstige konzeptuellen Überlegungen die Arbeiten der Künstler zur Illustration von Theorien herabwürdigen.

In einigen Fällen beschäftigen sich die in Katalogen publizierten Aufsätze weniger mit den Arbeiten der am Projekt beteiligten Künstler und sind allgemeine, schon mehrfach publizierte Abhandlungen zum Thema Kunst im öffentlichen Raum oder verwandten Gebieten.¹⁵⁴ Die zum Teil voluminösen Kataloge mit ihren aufwendigen Bebildnerungen und schwergewichtigen, von prominenten Autoren verfassten Essays können als eine Art von symbolischem Sockel gesehen werden, durch den die ja ansonsten meist sockellosen Werke von Kunstprojekten aus den Niederungen des öffentlichen Raums in eine Kunstsphäre erhoben und dem Schicksal jedes temporären Projekts, seiner Vergänglichkeit entzogen werden.

Die mittlerweile - selbst bei kleineren Veranstaltungen zum Standard gewordene zweisprachige Präsentation der Katalogtexte und Beiträge, rechts Deutsch, links Englisch, verhilft nicht nur dem Katalog zu einem respektablen Umfang und Gewicht, er soll auch dem Verdacht der Provinzialität entgegenwirken und Weltläufigkeit

¹⁵⁴ Ein diesbezüglich viel gefragter Katalog-Autor und Meister der Mehrfachverwertung ist Jean Christophe Amman. Vgl. Katalog: Kunst in Singen 2000

demonstrieren. Die selten offen vorgebrachte Frage, ob und von wem die Texte letztlich gelesen werden, wäre eine empirische Untersuchung wert.

Im Interesse des Künstlers liegt zudem eine positive Besprechung und die möglichst zahlreiche Erwähnung in den Fachblättern, was seiner Arbeit einen symbolischen Kapitalzuwachs beschert, mit dem sich das Portfolio einer Künstlervita bereichern lässt. Dan Graham schreibt in seinem Aufsatz „Meine Arbeit für Zeitschriften“ der Publikation von Kunst sogar die mächtige Eigenschaft zu, dass sich Kunst überhaupt erst durch sie bemerkbar mache. Einige Teilnehmer des Skulpturenprojekts Tübingen 1991 klagten darüber, dass die Veranstaltung nicht im „kunstforum“ erwähnt und besprochen worden sei.¹⁵⁵ Hier spielt der Faktor Labeling eine wesentliche Rolle, über den sich der Ruf eines bekannten Kritikers auf die künstlerische Arbeit überträgt und diesem einen symbolischen Kapitalzuwachs beschert.

Die Interessen der involvierten Behörden und Ämter

Andere Interessen haben in der Regel die in die Realisierung eines Kunstprojekts involvierten Behörden und Ämter, in deren Zuständigkeitsbereiche die außerkünstlerischen formalen, versicherungstechnischen und juristischen Bereiche fallen. Denn öffentlicher Raum ist immer auch bürokratischer Raum. Die Administrationen schätzen einen zielgerichteten, problemfreien Ablauf solcher Veranstaltungen, den möglichst geringen Verschleiß ökonomischer Mittel und vor allem die Minimalisierung der dafür aufzuwendenden Zeit: „Das Ziel dieser Exekutive ist eine reibungslose Abwicklung, ihr Stolz, die Kosten zu halten, ihr Bestreben, sich gegen sämtliche Risiken abzusichern, die sich in einem Kunstwerk verbergen mögen.“¹⁵⁶ Diese etwas spöttische Charakterisierung von Katharina Hegewisch trifft zweifellos für die administrativen Komplexe einer Kommune zu, ist es doch erklärte Aufgabe dieser Institutionen Sicherheit, Wirtschaftlichkeit und Effektivität zu garantieren. Der Exekutive allerdings grundsätzlich die böse Absicht zur Behinderung oder gar Sabotage der künstlerischen Arbeit zu unterstellen, wirkt pauschal: „Statt als Partner zur Verfügung zu stehen und gemeinsam mit dem

¹⁵⁵ Wie eine Durchsicht des Registers ergab, so wäre es für jeden der beteiligten Künstler die erste namentliche Erwähnung im kunstforum international gewesen.

¹⁵⁶ Katharina Hegewisch, Der Auftraggeber oder die Angst vor einsamen Entscheidungen, in: Florian Matzner, 2004 S. 121

Künstler Wege zu suchen, wie sich dessen Vision eines Werkes innerhalb des Gestrüpps von Nutzeranforderungen, Planungsvorgaben und Sicherheitsvorschriften ohne allzu große Abstriche realisieren ließe, sieht sich die Exekutive vor allem ihren Vorschriften verpflichtet. Fluchtwegbeschilderung, Brandmelder, Stockwerkbezeichnungen, Steckdosen, Lichtschalter, Überwachungskameras, Stechuhren und die Verwendung benutzerfreundlicher Oberflächen haben Priorität vor den Bedürfnissen des Kunstwerks.“¹⁵⁷

Eigene Erfahrungen bei Projekten im kleineren Umfang bestätigen, dass mit etwas diplomatischem Geschick in einem entspannten Gesprächsklima Künstler und Kuratoren zusammen mit Ämtern und Behörden Wege zur Realisierung einer künstlerischen Idee erarbeiten können und dabei durchaus auch kreative Vorschläge von Seiten der Ämter eingebracht wurden. Es kommt auf den Ton an. Zudem sollte ein derartiges Treffen vom Kurator vorbereitet und die Künstler darauf eingestimmt werden. Auf jeden Fall sollte jeder Anschein von Arroganz - sei es seitens des Kurators oder der Künstler - gegenüber den Behörden vermieden werden. Eine Frontenbildung in der Art von: hier visionärer Künstler, da sture Bürokraten ist enervierend und kontraproduktiv. Zudem sollte, ja muss ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler gewisse sicherheitstechnische Grundregeln kennen und diese in die Entwicklung seiner Idee einbeziehen. Der „Schreibtischvandalismus“, von dem Walter Grasskamp 1989 sprach, ist zum Klischee geworden, das aus den Anfangszeiten öffentlicher Kunstprojekte stammt, denn mittlerweile ist auch eine andere Generation von Verwaltungsbeamten herangewachsen.

Dass aber politisch argumentierende, pointiert gesellschaftskritische und kompromisslos radikale interventionistische Projekte zu unauflösbaren Konflikten führen können, wenn Künstler, unterstützt von Kulturbehörden Strategien des Widerstands gegen die Pläne der kommunalen Politik entwickeln, die dann auch noch praktisch wirksam werden, zeigt Christoph Schäfers Projekt „Park Fiction“ in Hamburg.¹⁵⁸ Hier knabberte die Kunst nicht nur an der Hand, die sie fütterte, sondern biss kräftig zu. „Bewusst setzt sich Aussendienst [so der Name des Rahmenthemas unter dem Park Fiction als Projekt realisiert wurde d.V.] damit zwischen die Stühle der von der einen Seite geforderten ästhetischen Aufrüstung der Innenstadt und der von der anderen Seite expliziteren Radikalisierung im Sinne einer dezidierten

¹⁵⁷ a.a.O. 123

¹⁵⁸ Zu „Park Fiction“ siehe: Gunnar Reski: Für einen so schönen Park bekommen sie nicht einen halben Hockney, in: Texte zur Kunst, Nr. 24, Nov. 1996

politischen Gegenöffentlichkeit.“¹⁵⁹

Exkurs: künstlerische Utopie versus Realpolitik

Achim Könnecke, seinerzeit Referatsleiter für Bildende Kunst der Kulturbehörde Hamburg, sah im Projekt „Park Fiction“ einen Beweis dafür, dass kommunale Kulturpolitik im Ausnahmefall dazu dienen kann, den Widerstand gegen kommunale Politik zu unterstützen: "Das Projekt Park Fiction von Christoph Schäfer im Rahmen von ‚weitergehen‘ mag als Beweis herhalten, dass es möglich ist, mit Kunstgeldern gegen ein Bauvorhaben anderer Senatsbehörden zu agieren, aufgrund günstiger politischer Konstellationen sogar politisch zu siegen und schließlich statt einer Wohnblockbebauung den von den Anwohnern selbst entworfenen people's park zu realisieren."¹⁶⁰ Dass derart „günstige politische Konstellationen“ äußerst selten sind und die Politik gewöhnlich keinen Hang zum Masochismus zeigt, um eine im Gewand der Kunst operierende und ihre Interessen bekämpfende Bürgerinitiative mit „bewusst-gezieltem Weggucken“ (Könnecke) zu finanzieren, lässt ein Blick auf die weitere Entwicklung der Hamburger Kulturpolitik vermuten.¹⁶¹ Nach dem Einzug von Ole von Beust ins Hamburger Rathaus (2001) und der damit verbunden kulturpolitischen Schleuderwende unter Dana Horáková wurde die schöne Vorstellung, dass Künstler mit ihren Interventionen wirksam in gesellschaftliche Prozesse eingreifen sollten, schlagartig obsolet. „Glanz, Stars und Image-Line“ (Horáková) hießen die neuen Parolen und statt dem „peoples park“ sollte eine gigantische Installation von Jeff Koons auf der Reeperbahn zum Aushängeschild und Symbol einer neuen Hamburger Kunst im öffentlichen Raum Politik werden. Dabei hatte Könnecke 1997 noch zuversichtlich auf eine Strukturreform gehofft, die den Grundwiderspruch zwischen künstlerischer Autonomie und den Zwängen des Behördenapparats auflösen sollte. „Eine Behörde kann nie der ideale Partner für Künstler sein, die innovative Räume realisieren wollen. Kunst im öffentlichen Raum mit dem gegenwärtigen Sonderstatus einer Behördenkunst jongliert zwangsweise mit dem Grundwiderspruch zwischen autonomem Künstleranspruch und den Aufgaben, Funktionen und Abhängigkeiten öffentlicher Verwaltung als verlängerter Arm der Politik. Das Jonglieren hat zwar artistische Reize, sollte aber als notgedrungener

¹⁵⁹ Achim Könnecke: Aussendienst, in: Die Kunst des Öffentlichen, Dresden 1998 S. 89

¹⁶⁰ Achim Könnecke: AUSSENDIENST, in: Achim Könnecke/Stephan Schmidt-Wulffen (Hrsg.): AUSSENDIENST. Kunstprojekt in öffentlichen Räumen Hamburgs, Freiburg 2002, S. 85

¹⁶¹ siehe dazu: Hanno Rauterberg: „Dürftiges Gebaumel – Jeff Koons will Hamburg ein Monument der Verblödung beschenken,“ in: „Die Zeit“ vom 08.05.2003

Zwischenschritt interpretiert und mittelfristig durch strukturelle Reformen überwunden werden.“¹⁶² Wie diese Reformen in der Praxis hätten aussehen können und welche „Wege aus der Erstarrung“ herausführen sollten, verriet Könnecke, der nach der politischen Wende in Hamburg als Kulturamtsleiter nach Freiburg wechselte allerdings seinerzeit nicht. In einem Konflikt, wie ihn der ‚peoples park‘ ausgelöst hatte, offenbaren sich Grundwidersprüche, die durch ein Regelwerk offenbar nicht zu lösen sind.

Kommunale Kulturämter als zuständige Behörden für Kunst im öffentlichen Raum

Das Hamburger Beispiel soll zeigen, wie sehr Kunst im öffentlichen Raum, wenn ihr ein kommunal initiiertes Programm zugrunde liegt, durch die politische Konstellation von übergeordneten Behörden und Entscheidungsträgern geprägt, beeinflusst und verändert werden kann. Bei kleineren kommunalen Projekten wird dies jedoch nur in Ausnahmefällen eine Rolle spielen. Hier fallen die Aktivitäten und Projekte im Rahmen von Kunst im öffentlichen Raum gewöhnlich unter die Zuständigkeit von Kulturämtern und Kulturreferenten und sind oft nur ein kleiner Teilbereich ihres Aufgabenbereichs.

Kulturämter gelten als Exoten des städtischen Verwaltungsapparats, zumindest aus verwaltungsinterner Sicht. Denn in ihrem Geschäftsbereich wird nicht nur mit ökonomischem, sondern auch mit kulturellem Kapital gearbeitet, dessen Wert von den mit harten Währungen operierenden Rechnungs-, Liegenschafts-, oder Sozialämtern oft nur als gering eingeschätzt wird. Die Qualität ihrer Arbeit lässt sich nicht ausschließlich über Kosten Nutzen Rechnungen ermessen. Deshalb werden auch sie an der Öffentlichkeitswirkung ihrer Arbeit interessiert sein.

Zu den Aufgaben der Kulturämter gehört die Künstlerförderung, die zum Beispiel in Baden-Württemberg vom Land und Städtetag empfohlen wird und von den Kommunen zu leisten ist.¹⁶³ Neben der Förderung von konventionellen Ausstellungsprojekten ist die Förderung von Kunst im öffentlichen Raum seit den 90er Jahren zu einem wichtigen Bereich geworden. Dabei werden nicht nur

¹⁶² Achim Könnecke: Wege aus der Erstarrung. Entwicklung und Perspektiven der Kunst im öffentlichen Raum als Programm, in: Kunst-Raum-Perspektiven, Jena, 1997

¹⁶³ Genannt sei hier auch die 1977 mit Ziel „die Kunst als eine Ausprägung unserer Freien Gesellschaft zu fördern“ gegründete Kunststiftung Baden Württemberg

professionelle Künstler, sondern zunehmend auch Kunstprojekte von Gruppen gefördert, die dem sozialen und pädagogischen Bereich zugeordnete sind. (Schüler, Jugendkunstschulen, Jugendklubs, Jugendverbände). Diese Variante von (Laien-)Kunst im öffentlichen Raum ist seit den späten 90er Jahren stetig angewachsen und gehört mittlerweile zum festen Bestandteil der integrativen Jugendarbeit.¹⁶⁴

Macht und Ohnmacht des Kurators - Aufgabenfelder

Sowohl der Wandel der Kunstformen als auch die Entwicklung des Ausstellungstypus Kunstprojekte im öffentlichen Raum haben die Rollen- und Machtverhältnisse zwischen den Produzenten von Kunst, also den Künstlern und den Vermittlern, welche deren Kunstwerke zur Ausstellung bündeln, um sie einem Publikum, den Rezipienten zu präsentieren, grundlegend verschoben. Der Kurator, dessen Aufgabenfeld im klassischen Kunstbetrieb eine der Kunst dienende Funktion hatte, zu welcher der Erhalt, die Pflege, Erforschung und Erweiterung einer Sammlungen gehörte, nimmt bei Kunstprojekten gewöhnlich eine Position ein, die mit einem Theater-Regisseur zu vergleichen ist. Sein Aufgabenbereich kann umfassen: Die Erarbeitung eines thematischen Rahmens, in dem sich die zu entwickelnden künstlerischen Ideen und Strategien inhaltlich stimmig zu einer Ausstellungs-dramaturgie zusammenfügen lassen. Er muss das Leitmotiv des Projekts auf einen Nenner bringen, also einen griffigen, doch nicht zu aufdringlichen und marktschreierischen Titel finden, dessen Stimmlage im Idealfall poetisch, wissenschaftlich und dabei noch werbewirksam sein sollte.

Weitere Aufgaben sind: Einladung oder Auswahl von Künstlern, Organisieren von Wettbewerben, das Schreiben von Presse- und Katalogtexten, Fundraising und Sponsorensuche, Öffentlichkeitsarbeit, Vermittlungsarbeit und die Inszenierung und Einbettung der Künstlerbeiträge in das Gesamtkonzept. Im Extremfall gleichen sich dabei kuratorische und künstlerische Ideen so weit an, dass der Kurator selbst die Position eines Künstlers einnimmt, was unter der Kurzformel „der Kurator als Künstler“ in die jüngere Geschichte der Kunstaussstellung aufgenommen und von

¹⁶⁴ Als Beispiel für Kunst im öffentlichen Raum Projekte im Rahmen von sozialpädagogischer Jugendarbeit sei hier der von der Heinrich Böll Stiftung geförderte Berliner Verein FUSION Intercultural Projects Berlin genannt, in dem Jugendliche aus Familien mit Migrationshintergrund zusammen mit Kunstpädagogen im öffentlichen Raum arbeiten.

Theoretikern und Kritikern als „Inthronisation des Kurators“¹⁶⁵ kritisiert wurde: „Der Kurator, ein Enkel des Ausstellungsmacher, erhebt sich über Kunst und Künstler und macht sie zu seinen Mündeln“,¹⁶⁶ gibt Thomas Wagner zu bedenken und sieht die Schrittmacher dieses Trends in Harald Szeemann, dem er immerhin eine der Kunst und den Künstlern dienende positive Rolle als Regisseur zuweist. Szeemann hatte im Jahr 2000 als erster Kurator den Frankfurter Max Beckmann Preis erhalten, eine Auszeichnung, die bislang nur an Künstler vergeben wurde. Als Negativ-Beispiel, vergleichbar mit einem Regie-Theater-Regisseur, nennt Thomas Wagner den Leiter der documenta 9, bei der sich Jan Hoet als „der große Zampano und alleinige Zirkusdirektor der Weltkunst“¹⁶⁷ gerierte. Der stets in Designermode gekleidete, auf mediale Inszenierung seiner Person fixierte und in Managermanier mit Zigarre auftretende Hoet hatte offenbar die tradierten Grenzen des im Kunstfeld üblichen Verhaltenskodex überschritten und die Kunst zur Hintergrundtapete seiner Selbstdarstellung degradiert. Er trat als Kulturmanager auf und nicht mehr in der Rolle des im Hintergrund operierenden klassischen Kurators. Schon zur documenta 5 von 1972, so bemerkt Oskar Bätschmann in seinem Buch über den Ausstellungskünstler, „machte Daniel Buren auf ein neues Problem im Kunstsystem aufmerksam: Immer mehr tendiert der Gegenstand einer Ausstellung dazu, nicht mehr die Ausstellung von Kunstwerken, sondern die Ausstellung der Ausstellung als Kunstwerk zu sein.“¹⁶⁸ Wodurch der Kurator die bis dahin dem Künstler vorbehaltene Position des für seine schöpferische Tätigkeit Anerkennung erntenden Akteurs zu übernehmen begann.

Der im Zuge der Kommerzialisierung des Kunstbetriebs installierte Berufszweig des Kulturmanagers unterscheidet sich - im besten Falle - von einem Kurator dadurch, dass ersterer für Marketing, Management und Eventgenerierung zuständig ist, während für den Kurator der künstlerische Bereich stets Vorrang haben sollte. Auch das Kuratieren von Ausstellungen ist seit den 90er Jahren zu einer eigenständigen Profession innerhalb des Kunstbetriebs geworden und verschiedene Universitäten und Ausbildungsinstitutionen bieten dazu eigene Studiengänge an.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. hierzu: Nicole Scheyerer: Die Mythen des Kurators. In: Falter Wien v. 14.06.2002

¹⁶⁶ Thomas Wagner: Vernetzt. Auf der Profilsuche: Der Kurator. In: FAZ v. 11.07.96

¹⁶⁷ a.a.O.

¹⁶⁸ Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler, Ostfildern 1997 S. 222

¹⁶⁹ Internationale Ausbildungsinstitutionen: Goldsmith College University of London; Institut für Gegenwartskunst der Akademie der bildenden Künste, Wien; École supérieure d'art visuel in Genf; Institut für Kunstgeschichte Universität, Bern; Institut de Appel, Amsterdam. Universitäten in Deutschland: Bauhaus

Die hier skizzierte Rollen- und Machtverteilung gilt auch für kleine Projekte im kommunalen Rahmen. Hier sind Kuratoren - falls nicht, wie bei kleineren Projekten zum Teil üblich, diese Arbeit von den Kulturämtern oder den Künstlern selbst geleitet wird - die Gelenkstelle zwischen Auftraggebern, Künstlern und Öffentlichkeit. Sie haben zwischen den naturgemäß entgegengesetzten Interessen von Verwaltungen, Ämtern, Behörden und Künstlern zu vermitteln, sie sind für das Gesamtkonzept verantwortlich. Sie repräsentieren den künstlerischen Anteil derartiger Veranstaltungen nach außen. Auch sie stehen im Dienst des Auftraggebers und sind ihm gegenüber zur Loyalität verpflichtet. Dies kann vor allem dann zu Kontroversen führen, wenn es zu Auseinandersetzungen und Meinungsverschiedenheiten zwischen Künstlern und Verwaltung bzw. Auftraggebern kommt. Der Kurator wird dann als Mediator zwischen den Ansprüchen zu vermitteln haben, wobei er Gefahr läuft, selbst in den Konflikt hineingezogen zu werden. Seit Ende der 90er Jahre zeichnet sich vor allem in der freien Szene der Trend ab, dass die Künstler selbst die Rolle der Kuratoren übernehmen.

Kunst im öffentlichen Raum als Beobachtungsfeld soziologischer Forschung

Kunst im öffentlichen Raum Projekte sind nicht nur unter künstlerischen Gesichtspunkten von Interesse, sie haben sich auch als ausgezeichnete Versuchsanordnungen für soziologische Untersuchungen¹⁷⁰ erwiesen, an denen Theorien über Öffentlichkeit und den öffentlichen Raum, über Wahrnehmung von Kunst und ihre Wirkung auf ein heterogenes Publikum durch Beobachtungen, Umfragen und Interviews erarbeitet oder überprüft werden können.¹⁷¹ Dass sich dafür hauptsächlich große, systematisch geplante Projekte eignen, zeigt ein Blick auf die zum Thema publizierte Literatur. Im Rahmen des Skulpturenboulevards Berlin Tauentzien 91 erarbeiteten Werner Ballhausen und Karin Schittenhelm eine empirische Fallstudie zur Rezeption des Projekts, in der sie mittels offener und unstrukturierter Interviews die schichtenspezifischen Reaktionen zu klassifizieren

Universität, Weimar (geplant); Merz Akademie, Stuttgart; Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur, Leipzig, Angewandte Kulturwissenschaft, Lüneburg. Quelle: FAZ v. 24.12.04

¹⁷⁰ Als Beispiel sei hier die interdisziplinäre Studie zu Rezeption von Clegg and Guttmanns offener Bibliothek in Hamburg genannt: siehe dazu: Ulf Wuggenig, Vera Kockot & Anahita Krzyzanowski (1994): Die Offene Bibliothek von Clegg & Guttmann: Bewertungen und Partizipationsbereitschaft in drei Hamburger Stadtgebieten, in: Peter Weibel (Hrsg.), Kontext-Kunst, Köln 1994, S. 324-327.

¹⁷¹ Vgl. dazu: Hamburg 1994, Tübingen 1991, Salzburg-Lehen 1998

versuchten.¹⁷² Rainer Schnettler untersuchte in seiner an museumspädagogischen Kategorien orientierten Studie die Rezeption der Projekte in Münster 1977 und 1987. Im Rahmen eines lokalen Projekts untersuchte 1991 ein Seminar des Instituts für empirische Kulturwissenschaften der Universität Tübingen das Rezeptionsverhalten zur Kunst im öffentlichen Raum anhand von Umfragen und offenen Interviews. Dies soll an späterer Stelle detailliert vorgestellt werden. Für derartige Projekt begleitende Forschungsseminare sind intensive Reaktionen der Öffentlichkeit, kontroverse Diskussionen, Phänomene wie Proteste, Vandalismus oder Leserbriefschlachten besonders willkommen, da sie handfestes Material liefern.

Medien – Zwischen Lokalpresse und überregionalem Feuilleton

„Medien sind, wenn sie über Kunst berichten sollen, an Sensationen und Skandalen interessiert, nicht aber an Inhalten.“¹⁷³ Diese von einem Künstler, dem die Presse nicht wohl gesonnen war, gemachte Feststellung bedarf einer Differenzierung. Natürlich muss unterschieden werden zwischen dem gehobenen Feuilleton, in dem im schwachen Nachklang des schriftstellerischen Journalismus des 18. Jahrhunderts, Kulturjournalisten sich kenntnisreich, inhaltlich und engagiert mit ihren Aufgabenfeldern auseinandersetzen und den Lokalberichterstatern, die unter Zeitdruck neben anderem eben auch noch über Kunst und Kultur zu berichten haben. Allerdings sind letztere in der Überzahl und der zunehmenden Ökonomisierung der Printmedien fällt als erstes die Kultur zum Opfer. Kunstprojekte im öffentlichen Raum sind aber, mehr noch als Ausstellungen in Kunstinstitutionen auf Medien- und Presseresonanz angewiesen, nur so haben sie die Chance, überhaupt von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden. Die Qualität der Presse, ihre Fähigkeit und ihr Wille sachlich und objektiv, kenntnisreich und engagiert über Kulturveranstaltungen zu berichten, hängt eng mit der Auflagenzahl, der Redaktionsstärke, dem Chefredakteur und dem geistigen Horizont der Eigentümer, also der Verleger zusammen. Im Gegensatz zu den Feuilletons der überregionalen Zeitungen wie FAZ, Die Zeit, SZ, taz oder FR, wo sich auf unterschiedliche Sparten spezialisierte Kunstkritiker, die meist dem

¹⁷² Werner Ballhausen / Karin Schittenhelm: Zeitgenössische Kunst im städtischen Raum: Empirische Fallstudien zu ausgewählten Skulpturenprojekten in Berlin, Berlin 1991.

¹⁷³ Serge LeGoff, Tübinger Aktionskünstler in einem Gespräch mit dem Autor, 2001

Kunstkritikerverband AICA¹⁷⁴ angehören, inhaltlich auf hohem Niveau mit Künstlern, Kunstwerken, Ausstellungen oder Kunstprojekten auseinandersetzen, beschränken sich die Kulturberichterstatter kleiner Lokalzeitungen oft auf ihre Chronistenpflicht und berichten über Kunst-Ausstellungen mit einem Standardrepertoire an Floskeln und oberflächlichen Beschreibungen meist wohlwollend und affirmativ - ausgenommen die gezeigten Kunstwerke könnten bei ihrer Leserschaft Missbilligungen, Empörungen oder Proteste auslösen. In diesen Fällen kann ein Lokalblatt, wie das Beispiel der ‚Schwäbisch Gmünder Remszeitung‘ zeigt¹⁷⁵ - nicht nur zum Sprachrohr einer ablehnenden öffentlichen Meinung werden, sondern diese, mit dem Hintergedanken an Leserbindung und Auflagensteigerung noch kanalisieren, verstärken und die Sensationslust erst wecken, um sie dann zu befriedigen. Skandale und spektakuläre Ereignisse im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum haben sich als besonders publikumsmobilisierend erwiesen. Nicht selten ist es die Presse selbst, die durch ihre Berichterstattung Konflikte und Auseinandersetzungen erst provoziert. Das gilt bei Veranstaltungen in Großstädten vor allem für die Boulevardpresse, die über Kunst im öffentlichen Raum Projekte gewöhnlich vor allem dann berichtet, wenn sie geeignet erscheinen, öffentliche Empörung zu entfachen und Skandale anzuheizen.¹⁷⁶ Walter Grasskamp hat das für die Presse verlockende Konfliktpotential von Kunst im öffentlichen Raum folgendermaßen beschrieben: „Nichts skandalisiert den öffentlichen Raum so sehr wie ein Kunstwerk; keine politische Demonstration, kein unansehnliches Hochhaus, kein Anwachsen der Straßensriminalität, keine allgegenwärtige Hundescheiße noch irgend ein Stau des Feierabendverkehrs vermag Bürger so sehr zu solidarisieren, wie es eine Plastik von Henry Moore in einer deutschen Kleinstadt der Nachkriegszeit konnte oder ein monumentales Stahlkartenhaus von Richard Serra auf dem Bahnhofsvorplatz einer Industriestadt wie Bochum.“¹⁷⁷

¹⁷⁴ AICA – Association international des critiques d’art. Seit 1951 gibt es eine deutsche Sektion.

¹⁷⁵ Siehe dazu: Exkurs über den Schwäbisch Gmünder „Galgen“ von Janis Kounellis

¹⁷⁶ Vgl. die Rolle der Bildzeitung beim Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Berlin und die Rolle der „Neue Kronenzeitung“ in der Kampagne gegen Alfred Hrdlickas „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ in Wien 1988. Die hetzerische Berichterstattung der Kronenzeitung 2006 zu „EUROPART. Aktuelle Kunst in Europa“, die als „Pornoskandal“ titulierte zur Entfernung einiger Exponate aus dem öffentlichen Raum führte.

¹⁷⁷ Walter Grasskamp: Kunst und Stadt, in: Skulptur. Projekte in Münster 1997, hrsg. von Klaus Bußmann, Kaper König, Florian Matzner, Ostfildern 1997, S.16

Projekte - Gewichtsklassen: lokal, regional, international

Während in Großstädten oder bei den von Bundesländern, bzw. von überregionalen Institutionen¹⁷⁸ initiierten Projekten, etwa im Rahmen von Bundesgartenschauen¹⁷⁹ oder Messen von den Veranstaltern auf die internationale Bekanntheit der beteiligten Künstler großen Wert gelegt wird, setzten Kleinstädte und ländliche Gemeinden vor allem auf die Mitwirkung der örtliche Künstlerschaft. Als dankbarer Kreis von potentiellen Teilnehmern bei regionalen Veranstaltungen erwiesen sich zudem Studenten von Kunsthochschulen, die gerne die Gelegenheit wahrnehmen, außerhalb der Ateliers zu arbeiten, um Erfahrungen im öffentlichen Raum zu sammeln und ihre künstlerischen Ideen einer Bewährungsprobe und einem Härte-test zu unterziehen. Natürlich ist Qualität und Radikalität der künstlerischen Ansätze von der „Gewichtsklasse“ der Veranstaltung abhängig und in der Regel höchst unterschiedlich, wobei die Teilnahme international renommierter, viel beschäftigter und im Feld öffentlicher Raum erprobter Profis nicht zwangsläufig für ein Gelingen und die Qualität eines Projekts garantiert¹⁸⁰ und andererseits auch manch kleinformative lokale Veranstaltung beachtliche Ergebnisse und öffentliche Aufmerksamkeit vorweisen konnte. Dabei stellt sich natürlich stets die Frage, nach welchen Kriterien die Qualität von Kunst im öffentlichen Raum gemessen werden kann und soll.

Im Folgenden soll exemplarisch eine Auswahl von Veranstaltungen und Projekten zur Kunst im öffentlichen Raum vorgestellt werden, die in den 90er Jahren in Süddeutschland von diversen Institutionen, von Vereinen, Kommunen und Gemeinden initiiert, geplant und realisiert wurden. Die Auswahl orientiert sich weniger an einer wie auch immer gearteten künstlerischen Qualität bzw. kunsthistorischen Bedeutung. Es soll vielmehr ein möglichst breites Spektrum von kommunalen Kunst-Aktivitäten im öffentlichen Raum vorgestellt und deren Zielsetzungen kritisch hinterfragt werden.

¹⁷⁸ „Platzverführung“ 1992, Baden Württemberg

¹⁷⁹ Vgl. „Kunst“ Landesgartenschau Bad Dürkheim 1994; „HIER, DA UND DORT. Kunst in Singen“ 2000

¹⁸⁰ siehe hierzu: Kapitel Platzverführung 1991/92

Volkskunst heute: Tier-Plastiken im öffentlichen Raum.

Die untersten Ränge der kommunal initiierten Kunst im öffentlichen Raum Aktivitäten, zumindest unter künstlerischen Aspekten betrachtet, Stadtmarketingspezialisten mögen das anders sehen, belegen zweifellos die Veranstaltungen, in denen vorgefertigte Tierformen aus Kunststoff, - quasi als einer besonderen Variante partizipatorischer Kunst - den örtlichen Kreativen zur künstlerischen Überarbeitung zur Verfügung und danach in den öffentlichen Raum gestellt werden¹⁸¹. Man mag darin den Hang zum Kitsch, einen Sieg der Einschaltquoten oder einen Beweis für den bescheidenen Geschmack der breiten Öffentlichkeit sehen, aber diese Tieraktionen erfreuen sich größter Beliebtheit. Und sie werden zumindest von den Lokalmedien und der Mehrzahl der Passanten im Kunstkontext gesehen. Man kann diese Tiervariationen als eine Art von moderner Volkskunst¹⁸² begreifen, die von einem breiten öffentlichen Spektrum, das vom Kleinkind bis zum betagten Rentner reicht, nicht nur akzeptiert, sondern mit großem Interesse und sichtlicher Freude wahrgenommen wird.¹⁸³ Zudem zeigen die buntbemalten Tierplastikabgüsse populäre, meist mit der lokalen Tradition verbundene Formen, sie sind nicht von arroganten Künstlern sondern von den örtlichen Kleinmeistern dekoriert und man darf sie auch anfassen. Ihre populäre Wirkung verdanken sie auch einer Art Suchspielreflex, denn sie tauchen massenhaft, aber verstreut und versteckt im Stadtraum auf und es bereitet offensichtlich Vergnügen, sie zu entdecken und wieder zu erkennen. Interessante Reaktionen lassen sich andererseits beim Gegenwartskunst-Publikum beobachten: Für dieses gehört es nachgerade zum guten Ton, seine Abscheu über derartige visuelle Umwelt-Verschmutzungen auszudrücken. Schließlich sind die Tiere nicht von Jeff Koons.

Erstaunlicherweise, so stellte das Ellwanger Lokalblatt fest, werden sie auch von Vandalen weitgehend verschont. Die Idee zu derartigen Aktionen stammte in den seltensten Fällen von den Kommunen selbst. Die Hersteller und Vertreiber der

¹⁸¹ Die mittlerweile inflationär verbreitete künstlerische Massentiergestaltungen im öffentlichen Raum sollt nicht mit den konzeptuellen Arbeiten im öffentlichen Raum von Ottmar Hörl in Verbindung gebracht werden. (Das große Hasen-Stück 2003, Athen Eulen 2004, Richard Wagners Hund 2004)

¹⁸² Der hier angedeutete Begriff von Volkskunst folgt der von Gottfried Korff herausgegebenen Publikation „Volkskunst heute?“, in der Vorgarten-Kunst, bemalte Motorrad-Tanks, Autobemalungen etc. unter dem Begriff subsumiert wurden. Volkskunst heute, Gottfried Korff (Hrsg.) Tübingen 1986

¹⁸³ Siehe dazu: Hanno Rauterberg: Lasst tausend bunte Schweinchen quieken, in: Die Zeit Nr.13 v. 30.03.2003

Rohlinge¹⁸⁴ oder von ihnen beauftragte Werbeagenturen schreiben Kommunen, vor allem aber kommunale Handel- und Gewerbeverbände gezielt an, um ihre Produkte, deren Formen auf örtliche Identifikationsmuster und Traditionen Bezug nahmen, als eine Art dreidimensionaler Malbücher für Erwachsene anzubieten.

Dabei wurde, wo möglich, ein Ortsbezug über Stadtwappen¹⁸⁵, örtliche Sagen und Legenden¹⁸⁶, oder regionale Markttraditionen¹⁸⁷ konstruiert. Bekannteste Vertreter dieser Kunst-Spezies sind die im Zusammenhang mit den Festspielen platzierten Salzburger Kühe (1997), die als „Lipizzaner Art“ etikettierten Plastik-Rösser in der Innenstadt Wien (2003), die zur „Leo Art“ gekürten und im Kontext der Fußball Weltmeisterschaft im Münchner Stadtraum platzierten Plastik-Löwen (2005) auf die nun die Sporthauptstadt Stuttgart 2007 mit einer „Rössle-Parade“ antworten will. Größte Erfolge feierten die Berliner Bären, die - oder vielmehr deren Gussformen - unter dem Slogan „United Buddy Bears - Eine Idee auf Welttournee“ von ihren geschäftstüchtigen Erfindern bis nach Tokio exportiert wurden. Die Bären tauchten schon 1997 im schwäbischen Reutlingen auf, wo sie designed von Friseuren, Tankstellen- und Gaststättenbetreibern die Fußgängerzonen schmückten. Auf den traditionellen örtlichen Pferdemarkt sollte sich eine Herde von Plastikpferden beziehen, von denen das Kulturamt der Stadt Ellwangen/Jagst sechzig Exemplare aufgekauft und den örtlichen Gewerbetreibenden zur künstlerischen Gestaltung überlassen hatte. Daneben gibt es den Ulmer (Plastik)-Spatzen (2002) und die Heidenheimer Schafe (2006). Besondere Öffentlichkeitswirksamkeit erzielen derartigen Veranstaltungen auch dadurch, indem sie einen (geringen) Teil der erzielten Gewinne bei einem medial inszenierten Wohltätigkeits-Kunst-Event für soziale Projekte spenden - oder besser: in soziales Kapital verwandeln. Die Anziehungskraft auf die städtische Öffentlichkeit und kommunale Verwaltungen erklärt Hanno Rauterberg folgendermaßen: „Viel besser als ihre althergebrachten

¹⁸⁴ Die „Stadt und Raum Messe und Medien GmbH“ mit Sitz in Winsen/Aller bietet mit gezielten Anschreiben an kommunale Handel und Gewerbevereine ihre Tieraktionen mit folgendem Text an: Die STADT und RAUM Messe und Medien GmbH präsentierte mit »urban art« das umfassende Eventkonzept: Komplettes Marketing von A bis Z zur Attraktivierung der Städte, Vor-Ort-Betreuung der lokalen Partner, Öffentlichkeitsarbeit, Event-Logistik und Abschlüsse sämtlicher notwendiger Verträge und Genehmigungen selbstverständlich inklusive! Wolfgang Ding, verantwortlicher Project Manager von urban art, lehnt Schubladenkonzepte ab und bietet stattdessen einmalige, individuelle Lösungen: »Die Steigerung der Wohn-, Freizeit- und Lebensqualität, die Identifikation der Bürger mit dem Event, dessen Einmaligkeit trotz scheinbar vertrauter Elemente stehen im Mittelpunkt von urban art!« Besonderen Wert legt Wolfgang Ding auch auf die Tatsache, dass in Kooperation mit Künstlern völlig neue Motive geschaffen werden können. So bildet sich ein ganz besonderer und einmaliger lokaler Bezug.“ Zitiert nach: www.stadtundraum.de (download 25.02.05)

¹⁸⁵ Berliner Bär, Bayrische Löwen, Schwäbisch Gmünder Einhorn,

¹⁸⁶ Ulmer Spatz

¹⁸⁷ Ellwanger Pferdemarkt

Konkurrenten können sie sich so im optischen Getöse der Städte behaupten, selbst zwischen Werbegroßwänden, glitzernden Schaufenstern und Designerfahrradständen fallen sie noch auf. Natürlich gelangen die neuen Wonnewesen nicht auf dem bislang üblichen Wege in den öffentlichen Raum, sie müssen sich keinem Wettbewerb, keiner Juryentscheidung stellen. Nicht Akademieprofessoren, sondern die Werbestrategen der Städte kümmern sich um diese Kunst.“¹⁸⁸

„Platzverführung 92/93“ - Außen-Kunst als Image-Kampagne

Mit großem Aufwand wurde 1992/93 ein überregionales Skulpturenprojekt von der Interkommunalen Kulturförderung Region Stuttgart e.V. realisiert, an dem sich 18 Städte in Baden Württemberg beteiligten. Trotz aller anders lautenden Beteuerungen ging es dabei primär um Werbung für den Standort Baden Württemberg.¹⁸⁹ Das Ziel der Aktion war, so erklärte der 1. Vorsitzende Hans Jochen Henke, „in dieser dicht besiedelten Region (...) engstirnige Kirchturmpolitik aufzugeben, auch das Konkurrenzdenken gegeneinander, um statt dessen die Chancen der Zusammenarbeit zu nutzen und gemeinsam kulturelle Projekte durchzuführen, die die einzelne Stadt für sich nicht leisten kann, um auf diese Weise auch nach innen wie nach außen eine stärkere kulturelle Identität der Region auszubilden oder zu fördern.“¹⁹⁰ Ob dieses Ziel auch nur annähernd erreicht wurde, stellten die Kunstkritiker zu Recht in Frage. Die einzelnen Projekte blieben isoliert, nur wenige Kunstinteressierte, ganz zu schweigen von der breiten Öffentlichkeit der mit Kunst bestückten Städte, dürften den kompletten Parcours mit einer Gesamtstrecke von annähernd 300 Reisekilometern gesehen und sich für die Projekte der Nachbarstädte interessiert haben. Zwischen den beteiligten Kommunen kam es zu keinerlei Austausch, der die künstlerischen Aspekte betraf. Die geplante, mit Beschreibungen und Abbildungen der Künstlerbeiträge versehene Dokumentation des Projekts, deren Erscheinen für 1993 angekündigt war, ist nie erschienen, das Projekt spielt im Diskurs keine Rolle. Die finanziellen Mittel seien aufgebraucht,

¹⁸⁸ Hanno Rauterberg a.a.O.

¹⁸⁹ vgl. ähnliche Projekte bei der Kunst im öffentlichen Raum Projekte zu staatlich oder kommunalen Repräsentation eingesetzt wurden. So z.B. der Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien 1897 in Berlin, das der damalige Senator für kulturelle Angelegenheiten Volker Hassemer als „Geburtstagsgeschenk“ für Berlin deklarierte.

¹⁹⁰ Platzverführung, 1992/1993 Hrsg. Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V.; Stuttgart 1993. S.

erklärte seinerzeit lapidar Kurator Veit Görner. Denn das für Publikationen vorgesehene Geld war bereits für einen im Voraus erschienen üppigen Hardcover-Band¹⁹¹ ausgegeben worden, in dem weniger von der projektierten Kunst, als von den touristischen Vorzügen der Städte und Regionen die Rede war. Ein darin enthaltenes, farbig bebildertes und ins Englische übersetztes Koch-Rezept für Schwäbische Spätzle war ernst gemeint und keineswegs ein neodadaistischer Künstlerbeitrag. Überzeugend war einzig die Strategie der Veranstalter, symbolisches und soziales Kapital - nach allen Regeln der Kunst - in ökonomisches zu transferieren: „Eine geradezu geniale Idee war es, Politiker, Sammler und Industrielle als Sponsoren oder Multiplikatoren in einen Beirat zu berufen. Nicht nur konnte dadurch, neben solidarischem, also nicht genanntem Sponsoring, der größte Teil der Finanzierung durch Sachleistungen erfolgen (die städtischen Kulturetats erbringen nur etwa 1,6 von den benötigten 5 bis 6 Millionen), sondern die Anfertigung der Kunstwerke durch ortsansässige Unternehmen schafft auch den angenehmen Effekt der Identifikation“.¹⁹² Wie auch Claudia Büttner feststellt, so erleichtern politische Schirmherrschaften oder die Zugkräftigkeit eines Datums die Sponsorensuche für ein derartiges Projekt.¹⁹³

Die Namensliste des Beirates¹⁹⁴, die mit Adriani, Götz (Leiter der Kunsthalle Tübingen) begann und mit Zügel, Walther (Chef der Landesgirokasse und Leiter des Stuttgarter Galerievereins) endete, eine Aufstellung, die sich wie ein who is who der Baden-Württembergischen Prominenz aus Kunst, Wirtschaft und Politik liest, gab der Veranstaltung einen symbolischen Mehrwert, den kaum ein Lokalpolitiker in Frage zu stellen wagte und die mittelständische Wirtschaft der beteiligten Städte zu großzügigen Finanz- und Sachspenden bewegte. Nur fünf der 23 zur Teilnahme aufgeforderten Städte wagten eine Beteiligung an dem Projekt abzulehnen. Die Kunst selbst war bei diesem Projekt in den Hintergrund getreten. Die angeblichen Adressaten, die Öffentlichkeit der beteiligten Städte, interessierte sich kaum für die ohne nennenswerte pädagogische Hilfestellungen präsentierten Objekte von Luciano

¹⁹¹ a.a.O.

¹⁹² Irene Ferchl, Publizistik und Kunst, Stuttgart, 1993

¹⁹³ vgl., Büttner, 1997 S. 159

¹⁹⁴ Vollständige Liste Beirat: Manfred Rommel, OB Stuttgart; Prof. Dr. Götz Adriani, Kunsthalle Tübingen; Bechtle Druck und Verlag Esslingen; Prof. Dr. Peter Beye, Staatsgalerie Stuttgart; Dr. Marcus Bierich, Robert Bosch GmbH; Dr. Thomas Biermann, Lufthansa AG Stuttgart; Dr. Hans Boelte, süddeutscher Rundfunk Stuttgart; Arno Bohn, Porsche AG; Josef Fröhlich, Kunstsammler Stuttgart; Prof. Dr. Klaus Gallwitz, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt; Gert Hatje, Verleger Stuttgart; Walther Leisler Kiep, Frankfurt; Erwin Teufel, Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg; Dr. Lothar Strobel, Stuttgart; Reinhold Würth, Künzelsau; Walther Zügel, LG Stuttgart; S.K.H. Herzog Carl von Württemberg.

Fabro (Aalen), Lawrence Weiner (Ditzingen), Joseph Kosuth (Esslingen), Mario Merz (Geislingen), Per Kirkeby (Göppingen), Donald Judd (Gerlingen), Royden Rabinowitch (Kornwestheim), Jörg Immendorf (Leonberg), Fischli/Weiss (Schorndorf), Jannis Kounellis (Schwäbisch Gmünd), Harald Klingelhöller (Sindelfingen), Daniel Buren und Günther Förg (Stuttgart), Serge Spitzer (Vaihingen/Enz), Richard Deacon (Waiblingen) und F. E. Walther (Weinstadt). Die meisten der Arbeiten waren ohnehin nur „Drop Sculptures“ aus dem gängigen Formenrepertoire der Künstler und hatten keinen eigens erarbeiteten Ortsbezug. Der geplante Beitrag mit dem Titel „Ein Bild in 18 Städten“ von Katharina Sieverding, der einzigen Künstlerin, wurde von den örtlichen Verwaltungen abgelehnt, weil sie eine „Missdeutung“ des per Siebdruck auf Tafeln vervielfältigten Statements „Deutschland wird deutscher“ befürchteten. Das Projekt, das pompös eröffnet, aber sang- und klanglos beendet wurde, wäre wohl schnell in Vergessenheit geraten, hätte nicht eine Installation für eine - in der Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum - beispiellose Resonanz gesorgt.

Exkurs: Der Skandal um den „Gmünder Galgen“ von Jannis Kounellis

Das Beste, was einem temporär aufgestellten Kunstwerk im öffentlichen Raum widerfahren kann, ist, wenn sich die Öffentlichkeit mit ihm beschäftigt, sich Debatten und Diskussionen entfachen oder es zu einem handfesten Skandal kommt. Erst dann hat es die Chance, in die Geschichtsbücher einzugehen oder zumindest als exemplarisches Beispiel, als Verweis oder Zitat in Fachaufsätzen zu überleben. Dass Auseinandersetzungen um Kunstwerke eine Schärfe und Intensität annehmen können, bei der weder die Prominenz des Künstlers, die politische Autorität der Initiatoren oder die fachliche Autorität der Kuratoren eine Rolle spielen, zeigt folgendes Beispiel. Den - im Sinne einer diskursiven Auseinandersetzung - fruchtbarsten Beitrag zur „Platzverführung 1992“ lieferte zweifellos Jannis Kounellis, der in Schwäbisch Gmünd, direkt neben dem prominentesten historischen Gebäude der Stadt, kaum 5 Meter von einem Strebeböfeler des von Peter Parler erbauten Heilig Kreuz Münsters entfernt, ein 32 Meter hohes Objekt aus Holz errichtete, an dem er, mittels eines Seils einen fast 7. Meter langen, mit Möbelfragmenten gefüllten Sack befestigte. Schon am Tag nach der Aufstellung bekam das Objekt von der örtlichen Presse seinen Namen: Der „Gmünder Galgen“. Er wurde für mehr als ein

Jahr das zentrale Gesprächsthema in der Stadt, so dass der CDU-Fraktionsvorsitzende später im Gemeinderat feststellen konnte, „dass es seiner Kenntnis nach in der Stadt wohl keinen privaten Zirkel gegeben habe, in dem der „Galgen“ nicht wiederholt diskutiert worden sei. Die ganze Stadt samt Umland hatte ein verbindendes Thema.“¹⁹⁵ Bei der offiziellen „Einweihung“ des „Galgens“ durch den Kölner Jesuitenpater Friedhelm Mennekes am 10. Oktober 1992, bei der sich über 500 Menschen auf dem Münsterplatz versammelt hatten, kam es zu tumultartigen Szenen. Obwohl Mennekes versuchte, das Objekt in einer Art moderner christlicher Ikonographie zu interpretieren, wurden seine Äußerungen von der Münstergemeinde später als „besonders verletzend und skandalös bezeichnet“.¹⁹⁶ Vor allem ein Redakteur der örtlichen Rems-Zeitung tat sich bei der Stimmungsmache gegen das Objekt als Wortführer hervor, seine Beliebtheit bei den Lesern (und sein Ansehen bei den sich über die Auflagensteigerung freuenden Verlegern des Blattes) stieg und seine Bekanntheit wuchs durch seine Auftritte vor den Fernsehkameras weit über den heimatlichen Horizont hinaus. Kounellis Objekt, dessen geschätzte Kosten von rund einer halben Million DM für zusätzliche Empörung sorgte, bewegte die Öffentlichkeit schon vor der Errichtung. Im Verlauf des Projekts kam es zu Anschlägen, mehrere Versuche die Skulptur anzuzünden oder sie abzusägen scheiterten. Die Leserbriefspalten der lokalen Zeitungen waren voll mit Kommentaren. Gegner und Befürworter gerieten tätlich aneinander. Der Oberbürgermeister der Stadt Schwäbisch Gmünd wurde in beleidigender Weise angegriffen. Gleichzeitig entflammte die Kreativität der Stadtbewohner: Ein örtlicher Bäcker erfand die „Galgenbretzel“, die Gaststätte „Stube am Münster“ wurde temporär in „Galgenstüble“ umbenannt, die Bürger schrieben Gedichte, Galgenhymnen und Galgenlieder und der lokale Holzbildhauer Jörg Schulze schuf den „Galgenglotzer“, eine sechs Meter hohe, das Objekt betrachtende Assistenzfigur.

Die Auseinandersetzung um das Kounellis-Projekt kulminierte in einer Art Kraftprobe zwischen den aufgebrachten Gegnern und den Befürwortern der Skulptur, bei der die Kuratoren Rudi Fuchs und Veit Görner das ganze Gewicht der europäischen Gegenwartskunst-Prominenz in die symbolische Waagschale zu werfen versuchten. 80 Stellungnahmen von Direktoren europäischer Museen trafen per Fax im Rathaus ein, Rundfunk- und Fernsehteams belagerten die Stadt. Diskussions- und

¹⁹⁵ Zitiert nach: Degreif, 1995 S. 118

¹⁹⁶ a.a.O.. S. 121 (Zitate der Gmünder Tagespost und der Remszeitung)

Gesprächskreise, deren Themen weit über das Projekt hinausgingen und bei der Frage über den Sinn und Unsinn moderner Kunst endeten, wurden ins Leben gerufen.

Was in den Kunst im öffentlichen Raum-Katalogvorworten der Kommunalpolitiker zur Standardformulierung geronnen war, nach denen die künstlerischen Eingriffe im öffentlichen Raum Denkanstöße, Stolpersteine, Mahnmale, Irritationen oder Bewusstseinsprozesse auslösende Elemente sein sollten, hatte sich in Schwäbisch Gmünd nicht nur erfüllt, sondern geradezu eine bedrohliche Form angenommen.

Joseph Beuys hätte sich in seiner Theorie der sozialen Plastik, in der sich das Denken des Menschen formt, sicher bestätigt gesehen, das Objekt war zum Wildwasser auf die Mühlen der Reflektion geworden. Die Aufstellung von Kounellis' „Galgen“ in Schwäbisch Gmünd hatte eine am aktuellen Kunstgeschehen interessierte Öffentlichkeit geschaffen, die, wenn auch unter umgekehrten, positiven Vorzeichen, an die florentinische des 15. Jahrhunderts erinnert. So berichtete Benvenuto Cellini über die Reaktionen der Bevölkerung, nachdem ihn Cosimo I. zum Öffnen des Verschlags seiner Werkstatt aufgefordert hatte, in der er an der Fertigstellung seines Perseus arbeitete. Dort „erhob sich, sobald sie (die Skulptur) gesehen wurde, ein unmäßiges Geschrei zum Lobe des Werks... Die Leute hörten nicht auf, immerfort Sonette an die Türgewände anzuheften (...) am Tag, an welchem es mehrere Stunden aufgedeckt blieb und mehr als 20 Sonette zum unmäßigen Lob meiner Arbeit angeheftet wurden.“¹⁹⁷ Dass jeder Ort, an dem eine Außenskulptur aufgestellt wird, eine „soziale und kulturelle Dimension hat, die ihn nicht ausschließlich, aber überwiegend“ prägt, bemerkte Walter Grasskamp.¹⁹⁸

Kounellis hatte mit seiner Arbeit - die nach Aussagen des Künstlers und denen der verantwortlichen Kuratoren keinen Galgen darstellen sollte - einen symbolisch hoch aufgeladenen, die lokale Identität verkörpernden Platz besetzt. In denkbar nächster Nähe zum gotischen Münster, dem sich das 32 Meter hohe Objekt zudem nicht unterordnete, sondern selbstbewusst entgegenstellte. In diesem Kontext, der zu religions- und kirchengeschichtlichen Deutungen nachgerade herausforderte, der sowohl eine Lesart als „Gotteslästerung“ wie als „moderne Passionsgeschichte“ erlaubte und von den Gegnern als „Schandmal“ verdammt und den Befürwortern als „Mahnmal“ bewundert wurde, musste Kounellis Arbeit zum Konfliktfall werden. Olav

¹⁹⁷ Cellini, Benvenuto, Leben des Benvenuto Cellini Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben. Übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe, Hamburg Rowohlt 1957

¹⁹⁸ Grasskamp 1989 S.153

Metzels Besetzung des „Schönen Brunnen“ in Nürnberg durch ein modernes Kunstwerk setzte im Mai 2006 ähnliche Reflexe der Revierverteidigung in Gang. Von Kounellis' „Galgen“ verlor sich nach der Beendigung des Projekts allerdings jegliche Spur. Auf dem örtlichen Bauhof wurde er in seine Bestandteile zerlegt und „verwertet“.

Überhaupt gestaltete sich der von Rudi Fuchs und Veit Görner geplante Verkauf der Arbeiten an die Kommunen eher zögerlich. Die sich in den 90er Jahren anspannende Haushaltslage der Gemeinden und die Skepsis der Bewohner gegenüber den für sie unverständlich gebliebenen Kunstwerken, ließ viele Bürgermeister Abstand davon nehmen, die Möglichkeit eines Ankaufs in den Gemeinderatssitzungen auch nur anzudiskutieren. Ausgenommen davon waren Arbeiten, die der konventionellen Vorstellung von Skulptur am nächsten kamen. In Ludwigsburg ist die Skulptur von Auke de Vries mittlerweile von der Öffentlichkeit angenommen worden, vermutet zumindest das örtliche Kulturamt. Die Bürger hätten die Großskulptur auf der meist befahrenen Kreuzung der Stadt „zunächst heiß und kontrovers diskutiert“, sie mittlerweile aber stolz als ihr „urbanes künstlerisches Zentrum“ akzeptiert. In der Kleinstadt Geislingen/Steige hatte die enge Zusammenarbeit des Künstlers Mario Merz mit den örtlichen Handwerkern und seine Idee, einen Platz mit Tischen und Bänken zu bestücken, dazu geführt, dass die Arbeit von den Bewohnern angenommen und benutzt wurde. Warum die Bänke und Tische allerdings ausgerechnet aus grobem Eisen sein mussten und nicht aus Holz, wurde von den Bewohnern zwar hinterfragt, aber dann doch als „Sache des Künstlers“ respektiert. Neun Jahre später zeugt die Broschüre des örtlichen Verkehrsamts von einigem Bürgerstolz: „Ein Ensemble von Tischen und Bänken, geschaffen vom renommierten italienischen Künstler Mario Merz, lädt auf dem Geislinger Daimlerplatz zur Ruhepause ein. Der Künstler hat für die Skulptur mehr als 3,37 Tonnen Stahl in Zusammenarbeit mit verschiedenen Geislinger Handwerksbetrieben verarbeitet.“¹⁹⁹ Die von den Veranstaltern erhoffte überregionale Werbewirkung hatte die „Platzverführung“ 1992 nicht. Weder in den Tagesmedien, noch in den einschlägigen Kunstzeitschriften²⁰⁰ fand eine dem finanziellen und organisatorischen Aufwand angemessene Besprechung, geschweige denn eine seriöse inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Projekt statt.

¹⁹⁹ vgl. Verkehrsamt Geislingen/Steige Kulturkalender 2006

²⁰⁰ Im kunstforum international, das regelmäßig über Kunst im öffentlichen Raum Projekte berichtet, wurde das Projekt „Platzverführung“ nicht erwähnt.

Skulpturenprojekt Tübingen 1991 – Ein prototypisches lokales Projekt

Zum Problem des involvierten Beobachters

Da für das Skulpturenprojekt Tübingen 1991 eine hervorragende Quellenlage, samt einer durch ein Universitätsinstitut erstellten empirischen Erhebung vorhanden ist, eignet es sich für eine Mikroanalyse, in welcher Fragen nach dem Konzept, der Produktion und Rezeption geklärt werden sollen, in besonderer Weise. Die Ergebnisse lassen sich durchaus verallgemeinern und auf andere, ähnliche, in den 90er Jahren realisierte Projekte übertragen.

Zunächst gilt es die Rolle des Autors, der zugleich Kurator des zu analysierenden Projekts war, zu klären. Dem Anspruch einer objektiven Betrachtung und Bewertung steht das Involviertsein des Autors in den gesamten Ablauf des zu untersuchenden Prozesses entgegen. Deshalb versucht der Autor, aus einer historischen Distanz von 15 Jahren rückblickend die Position des teilnehmenden Beobachters einzunehmen und dabei auch die eigenen Entscheidungen, Bewertungen, Haltungen und Handlungen einer kritischen Reflektion zu unterziehen. Die Methode, auf die ich mich bei dem folgenden analytischen Teil der Arbeit berufe, ist die aus Soziologie und Ethnologie hervorgegangene teilnehmende Beobachtung.²⁰¹ Dabei ist der Beobachter selbst Interaktionspartner der zu beobachtenden Personen und Prozesse. Für den Wissenschaftler bedeutet teilnehmende Beobachtung ein ständiges Oszillieren zwischen Nähe (Teilnahme) und Distanz (Beobachtung). Die Distanz ist nötig, um die Erfahrungen wissenschaftlich zu reflektieren und bewahrt vor dem "going native", einer Überidentifikation mit dem zu untersuchenden Feld. Teilnahme kann von bloßer physischer Präsenz bis zur vollständigen Interaktion, wie im vorliegenden Falle, reichen.²⁰² Durch das persönliche Involviert-Sein des Beobachters in das untersuchte Szenario besteht die Gefahr, dass trotz der historischen Distanz die angestrebten, möglichst objektiven Erkenntnisse durch subjektive Erfahrungen überlagert oder verfälscht werden. Diese Gefahr lässt sich nie gänzlich ausschließen, sie kann jedoch durch kritische Selbstreflektion und die Relativierung und Kontrastierung durch Aussagen und Bewertungen anderer

²⁰¹ Die Methode der teilnehmenden Beobachtung wurde von dem britischen Sozialanthropologen Bronislaw Malinowski entwickelt und in den 1940er Jahren durch F. Kluckhohn in die Ethnologie eingeführt. Siehe dazu: Die Methode der teilnehmenden Beobachtung in kleinen Gemeinden, in: R. König, Beobachtung und Experiment in der Sozialforschung, Praktische Sozialforschung II, Köln 1956. S. 97

²⁰² Siehe dazu: Schnell, Hill, Esser. Methoden der empirischen Sozialforschung. Oldenburg/München 1999

Beobachter und Quellen in Grenzen gehalten werden.

Als Material zur Analyse wurden folgende, unterschiedliche Grade von Objektivität verbürgende Quellen herangezogen: Eine auf empirischer Erhebung fußende Untersuchung zur Rezeption des Projekts durch das Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft Tübingen (LUI). Medienberichte, Leserbriefe, mündliche und schriftliche Statements der teilnehmenden Künstler, der Verwaltung, der Jury und anderer in das Projekt involvierten Personen. Zu diesem objektiven Material kommen die kritisch zu reflektierenden, da von subjektiven Interessen, Vorurteilen und Erwartungen nicht freien Materialien. Darunter fallen ein Tagebuch, in dem der Verlauf des Projekts tabellarisch protokolliert ist, dem aber persönliche Anmerkungen, über Konflikte, Erwartungen, Erfolge und Enttäuschungen angefügt sind. Die Problematik von Selbstwahrnehmung versus Fremdwahrnehmung wurde durch Gespräche mit einigen der vor 15 Jahren am Projekt beteiligten Künstlern und Verwaltungsbeamten zu klären versucht. Zudem liefern die Protokolle der Interviews, die das Forschungsseminar des LUI mit den Beteiligten machte, reichlich Aufschluss über die Fremdwahrnehmung des Kurators.

Fragestellungen und Erkenntnisinteresse

Folgende allgemeine Fragen sollen angeschnitten und diskutiert werden: Was hat die Verwaltungen kleiner Städte und Kommunen in den 90er Jahren veranlasst, Projekte zur Kunst im öffentlichen Raum in ihren Innenstädten zu initiieren? Welche Vorstellung von Kunst und welche Vorstellung von Öffentlichem Raum lagen diesen Veranstaltungen seinerzeit zugrunde?

Inwieweit und wie haben Vorbilder wie documenta, Skulpturenprojekte Münster, Hamburg, Bremen (und deren Dokumentationen) die kleineren regionalen Kunstaktionen im öffentlichen Raum beeinflusst?

Ein weiterer Fragenkomplex wird sich mit Problemen beschäftigen, die sich im Verlauf des Projektes ergeben haben: Welche Konflikt- und Reibungspunkte entstanden durch die Interaktion von künstlerischen Strategien und administrativem Regelwerk. Wie verhielten sich die an der Realisierung beteiligten Behörden und Ämter? Wie lassen sich Konflikte vermeiden?

Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum sucht und braucht die Anerkennung durch das Publikum - vor allem wenn sie von jungen, noch unbekannten Künstlern

stammt, die nur wenig oder kein symbolisches Kapital zur Behauptung des Kunst-Anspruchs ins Feld führen können. Die Probleme der Rezeption, das heißt wie die künstlerischen Eingriffe, Setzungen, Aktionen von der Öffentlichkeit aufgenommen wurden, werden ebenso thematisiert, wie die Frage nach Unterschieden bezüglich der sozialen Struktur der Rezipienten.

Mit welchen Methoden, Strategien und Taktiken versuchten die Veranstalter und Künstler die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu gewinnen und wodurch konnte das Interesse den Verlauf eines derartigen Projekts zu verfolgen geweckt werden?

Dabei kommt den Medien eine zentrale Rolle zu. Welche eigenen Interessen verfolgten die Medien bei ihrer Berichterstattung? Inwieweit vertraten sie die Interessen der Künstler, der Veranstalter oder der Öffentlichkeit? Konnte durch die Art Ihrer Berichterstattung ein positives Klima für die Kunst geschaffen werden?

Ferner soll die Rolle der Agenten kritisch hinterfragt werden: Welche Positionen innerhalb des Feldes nahmen die Beteiligten ein? Gab es Auseinandersetzungen und Konflikte um die Rollenverteilung. Welche Rolle spielte der Kurator? Welche Erwartungen wurden an ihn von wem herangetragen? Wie sah er sich selbst? Wurde seine Stellung/Autorität von den Beteiligten anerkannt oder in Frage gestellt?

Kurzcharakterisierung des Projekts

Im folgenden Abschnitt soll das zu untersuchende Projekt zur besseren Übersichtlichkeit kurz umrissen und sein Ablauf in groben Zügen vorgestellt werden.

Im Frühjahr 1990 entschloss sich die Stadtverwaltung der Universitätsstadt Tübingen²⁰³ ein Projekt zur Kunst im öffentlichen Raum zu veranstalten, welches im darauf folgenden Sommer 1991 stattfinden sollte. Die Konzeption, Planung und Realisierungen wurden vom städtischen Kulturamt an einen externen Kurator übertragen. Aufgrund meiner langjährigen Tätigkeit für die örtliche Kunsthalle und der „Kenntnis der lokalen Verhältnisse und Kunstszene“²⁰⁴ wurde ich vom Kulturamtsleiter der Stadt ohne weitere Ausschreibung zum Kurator berufen. Folgende Vorgaben wurden seitens des Kulturamtes der Stadt gemacht: Ein maximaler Finanzrahmen von ca. 60.000 DM (ohne Eigenleistung der städtischen Betriebe und Institutionen) sollte eingehalten werden. Zur Beteiligung sollten eingeladen bzw. aufgefordert werden: „Tübinger - oder in irgend einer Weise mit

²⁰³ Kulturamtsleiter Setzler in Absprache mit der Kulturbürgermeisterin Gabriele Steffen

²⁰⁴ Nach Auskunft von Prof. Dr. Wilfried Setzler, Leiter des Kulturamtes Tübingen vom 04.09.05

Tübingen verbundene - Künstler oder Kunstschaffende“. Ein Wettbewerb sollte ausgeschrieben und herausragende Arbeiten von einer Jury ausgesucht, prämiert²⁰⁵ und zur Realisierung vorgeschlagen werden. Meine Empfehlung, auf eine Präsentation von Objekten und Skulpturen aus dem Atelier, in Sinne einer „Stadtverschönerung“²⁰⁶ zu verzichten und die Künstler stattdessen aufzufordern, sich Plätze im Stadtraum selbst auszusuchen und ortsbezogene Werke zu schaffen, wurde von der Verwaltung akzeptiert. Daraufhin wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, der thematisch durch das Motto „Skulpturenprojekt Tübingen – Strategien zur Wiederbelebung des öffentlichen Raums“ charakterisiert war. Gefordert waren aus der Auseinandersetzung mit den räumlichen, historischen, gesellschaftlichen, ökologischen Besonderheiten entwickelte Arbeiten. Im Spätherbst 1990 wurden 60 Einsendungen, die 43 Künstler eingesandt hatten im Kulturamt ausgestellt und eine Jury, die sich aus einer Kunsthistorikerin, einem Künstler, einem Sozialwissenschaftler und dem Kulturamtsleiter zusammensetzte, wählte aus diesen Arbeiten elf, die prämiert und zu Realisierung vorgeschlagen wurden. Nach viermonatiger Vorbereitung wurde das Projekt im Sommer am 30. Juni 1991 mit einer zentralen Veranstaltung eröffnet und lief über sechs Wochen. Während dieser Zeit wurden einige der Arbeiten zerstört, aber zum Teil von den Künstlern rekonstruiert und wieder aufgebaut. Die Medien, vor allem die regionale Zeitung „Schwäbisches Tagblatt“, begleitete das Projekt mit kritischer Solidarität und veröffentlichte wöchentlich zwei bis drei Artikel. Zahlreiche Leserbriefe erschienen. Das LUI führte unter Leitung von Prof. Gottfried Korff eine Untersuchung zu Rezeption unter Einsatz von Interviews und Fragebögen durch. Das Projekt wurde am 12. September beendet.

Schauplatz und Ort – Ein soziologisches Profil

Im Gegensatz zu vielen Klein- und Mittelstädten Süddeutschlands verfügte die Stadt Tübingen bereits über ein „Branding“ bevor das Schlagwort in Umlauf kam. Diesen Begriff verwenden Stadtmarketing-Spezialisten seit den 80er Jahren im Sinne eines Markenzeichens, das die gesellschaftlichen, kulturellen oder ökonomischen

²⁰⁵ Preisgelder: Die Höhe der drei Hauptpreise 2000 DM, acht Auszeichnungen war mit 500 DM vergütet.

²⁰⁶ Als abschreckendes Beispiel dienten seinerzeit die Aktionen des Fördervereins „Schöneres Frankfurt“ 1990, die sich mit einem von Ingrid Mössinger und Rolf Lauter kuratierten Projekt zum Ziel gesetzt hatte, die Stadt durch Kunst im öffentlichen Raum zu „verschönern“.

Besonderheiten einer Stadt unterstreicht, um sie dadurch auf dem Feld der Städte- und Standortkonkurrenz vorteilhaft zu positionieren. Laut einem 2005 im Nachrichtenmagazin Focus erschienenen Ranking bietet die 80.000-Einwohner-Stadt die höchste Lebensqualität in Deutschland.

Tübingen nimmt unter den süddeutschen Kleinstädten eine Sonderstellung ein, die sich aus folgenden Eigenschaften erklären lässt: Der Charakter dieser Stadt wird maßgeblich durch die über 500 Jahre alte Universität geprägt. Über 20.000 der 80.000 Einwohner sind - nur temporär hier lebende - Studenten, dazu kommt die große Zahl von Akademikern.²⁰⁷ Im Sommersemester 1991, als das Skulpturenprojekt stattfand, kamen auf 1000 Einwohner 296 Studierende, insgesamt 24349 auf eine Stadtbevölkerung von 82.482.²⁰⁸ 35-40.000 Menschen, so vermutet der Geograph Hans Gebhardt, leben nur deshalb in Tübingen, weil es eine Universitätsstadt ist. Für süddeutsche Universitätsstädte typisch ist das politische Spektrum des Gemeinderats (2004): AL/Grüne 13 Sitze, Unabhängige Wähler 11, CDU 9, SPD 8, Tübinger Linke 4, FDP 3. Die Stadt gilt als „grün“ und hat einen Hang zur „Basisdemokratie“, was sich an den unzähligen Bürgerinitiativen und üppig gefüllten Leserbriefspalten in der örtlichen Tageszeitung ablesen lässt.

Tübingen ist berühmt für seine hohe Dichte an Kultur und kulturellen Einrichtungen. Die Stadt hat zwei Theater, mehrere Orchester und Chöre und eine Vielzahl von kulturellen Institutionen und Initiativen.

Die Tourismusbroschüren des örtlichen Verkehrsvereins loben Tübingen als „malerische Stadt“, was sich einerseits aus einer reizvoll an einem Fluss gelegenen Topografie (Neckar) ergibt, mehr allerdings noch daraus, dass die Stadt ihr mittelalterliches Erscheinungsbild weitgehend erhalten konnte. Von Kriegszerstörungen blieb die Stadt weitgehend verschont, die Abrisswut der Nachkriegszeit hatte sich nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen in engen Grenzen gehalten. Eine geographische Erhebung wies auf, dass die Frequentierung Tübingens durch Tagesbesucher, die primär aus touristischen Motiven in die Stadt kommen, jährlich bei 2,2 Millionen Besuchern liegt.²⁰⁹ Das Stadtbild wurde zwischen 1960 und 1990 behutsam restauriert, wobei das Ziel nicht nur in der Konservierung und Restaurierung der baulichen Substanz lag, auch die soziale Struktur und die

²⁰⁷ „Jeder Vierte der rund 84.000 Einwohner der Stadt ist Studierender. Damit hat Tübingen die höchste Studentendichte Deutschlands.“ Aus: DAAD, Campus Germany

²⁰⁸ Gebhardt, Hans: Tübingen ist keine Insel in: Tübingen. Eine Stadt und eine Universität; in: Ingrid Gamer-Wallert und Gabriele Steffen (Hrsg.) Tübingen, 1995 S.113

²⁰⁹ Gebhardt, a.a.O. S. 119

Vielfalt der Nutzungsformen in der Innenstadt konnte erhalten und belebt werden. Um den historischen Stadtkern gruppieren sich Neubausiedlungen, deren Erscheinungsformen zwischen parzellierten Einfamilienhausanlagen und einem verdichteten Hochhausviertel liegen. Die Stadt wird von Bewohnern und Gästen als kompakt und übersichtlich empfunden. Die "International Making Cities Livable Conference" in San Francisco verlieh Tübingen 1994 den Preis für eine "lebenswerte Stadt".

Kultur und Kunst in Tübingen

Im Gegensatz zur Musik und Literatur hat die bildende Kunst in Tübingen keine nennenswerte Tradition; eine Besonderheit die gewöhnlich aus den protestantisch pietistischen Wurzeln abgeleitet wird. Da seit jeher Verwaltungs- und Wissenschaftsstadt ohne fertige Industrie, gibt (und vor allem gab) es zudem wenig kunstsammelndes und künstlerförderndes Großbürgertum wie etwa im benachbarten Reutlingen, einer ehemaligen freien Reichsstadt. Dass zeitgenössische Kunst seit jeher nur wenig Interessenten hatte oder gar Käufer fand, zeigt sich unter anderem am Fehlen nennenswerter Galerien mit Gegenwartskunst. Im Gegensatz dazu gibt es überdurchschnittlich viele Antiquariate und Antiquitätengeschäfte, die erfolgreich alte Kunst, also Gemälde und Grafik aus vormoderner Zeit anbieten. Geradezu als Fremdkörper wurde ursprünglich die 1971 durch eine Stiftung der Familie Bosch gegründete Kunsthalle empfunden, deren Leiter Götz Adriani in den frühen 70er Jahren durch Ausstellungen zeitgenössischer Kunst - F.E. Walther, Klaus Rinke (1971), Joseph Kosuth, Joseph Beuys (1973) Piero Manzoni, Agnes Martin (1975) - die Tübinger Bevölkerung gegen sich und sein Programm aufbrachte. Eine „Bürgerinitiative gegen den Missbrauch der Kunsthalle“ wurde gegründet, der sich neben alteingesessenen, nichtakademischen Tübinger Bürgern auch Universitätsprofessoren anschlossen. Erst seit 1982, mit einer Ausstellung der Aquarelle von Paul Cézanne, begann sich das Misstrauen der Bürger gegen die Kunsthalle zu legen. In den Folgejahren erwarb sich das Haus mit seinen Ausstellungen zur Klassischen Moderne ein überregionales Renommé und wird mittlerweile wegen des wirtschaftlichen Erfolgs, der Umwegrentabilität, dem

Imagegewinn und -transfer und den Rekordbesucherzahlen²¹⁰ von den Vertretern von Politik, Wirtschaft und Tourismusindustrie landesweit als Vorbild dargestellt. Die Ausstellungen von Gegenwartskunst (z.B. Beuys, Kiefer, Nauman) werden dagegen eher von einem überregionalen, oft weither anreisenden, als dem lokalen Publikum geschätzt²¹¹.

Aus soziologischer Perspektive lässt sich die Stadt folgendermaßen kategorisieren: Nach der Sozialraumtheorie, die Pierre Bourdieu am Beispiel Paris entwickelte, wird die soziale Struktur eines Ortes durch zwei zentrale Parameter bestimmt: Der erste, grundlegende ist die Summe des ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapitals der in einem bestimmten Raum lebenden Personen. Das sind Besitz und Wohlstand, Bildung und Beruf sowie das Ansehen und die Beziehungen/Kontakte über die Personen verfügen. Die zentrale Größe ist die Struktur des Kapitals, womit das Verhältnis, in dem ökonomisches und kulturelles Kapital zueinander stehen gemeint ist. Tübingen ist eine Stadt, die sich in der Strukturdimension durch ein starkes Übergewicht des kulturellen Kapitals über das ökonomische auszeichnet.²¹² Die Kultur ist von der Tradition und vom bürgerlichen Kunstverständnis geprägt. Davon zeugen die zahlreichen Buchhandlungen, Antiquariate, Instrumentenbauer und Musikalienhändler und eine für größenmäßig vergleichbare Städte stattliche Musikschule mit Schwerpunkt auf klassischer Musik. Dagegen kann die Nachfrage nach teurem Life-Style-Equipement und kostspieliger Mode, nach Luxus-Artikeln und -Fahrzeugen nur im benachbarten Reutlingen oder in der Landeshauptstadt Stuttgart befriedigt werden.

Tübingen als Wohn- und Wirkungsort bildender Künstler

Gerade wegen des oben erwähnten beschaulichen Charakters, der homogenen bürgerlichen Struktur der Bewohner (auch das grün/alternative Milieu darf im Sinne

²¹⁰ Entwicklung der Besucherzahl der Kunsthalle Tübingen. Angegeben sind die wichtigsten Ausstellungen im betreffenden Jahr und die Besucherzahlen: 1971 (Rinke, F.E. Walther) 24.000 Besucher, 1973 (Rückriem, Kosuth) 18.000; 1980 Thomas Lenk) 30.000; 1982 (Cézanne) 172.000; 1983 (Dubuffet) 13.400; 1984 (Degas) 228.000; 1985 (Beuys) 9.000; 1986 (Picasso) 328.000; 1987 (Toulouse Lautrec) 250.000; 1988 (Warhol) 90.000; 1989 (Klee) 184.000; 1990 (Franz Marc) 150.000; 1991 (Meisterwerke d. Expressionismus) 160.000; 1992 (Heartfield) 30.000; 1993 (Cézanne Gemälde) 440.000; 1997 (Pechstein) 90.000; 1998 (Trockel) 70.000; 1999 (Der Blaue Reiter) 165.000; 2000 (Erich Mendelsohn) 50.000; 2001 (Henri Rousseau) 200.000; 2002 (Pablo Picasso) 120.000; 2003 (A. Macke) 150.000; zit. nach: Broschüre der Universitätsstadt Tübingen, Amt für Statistik und Wahlen, 2006.

²¹¹ Diese Einschätzung verdankt sich meiner fast 20jährigen Tätigkeit im Bereich der Kunstvermittlung in der Kunsthalle Tübingen

²¹² Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, Frankfurt/Main, 1989, S. 211

einer „Neuen Bürgerlichkeit“ als bürgerlich bezeichnet werden²¹³) und der latent weiterwirkenden pietistischen Bilderfeindlichkeit, gilt die Stadt bei professionellen oder der Avantgarde verpflichteten Künstlern als wenig inspirierend. Anders sieht es bei Teil- und Freizeitkünstlern aus. Das Diktum von Beuys, nach dem jeder Mensch ein Künstler sei, wird hier von vielen im kreativen Tun Erfüllung suchenden Zeitgenossen nur zu wörtlich genommen. Die einschlägigen Kunstkurse in den Volkshochschulen sind regelmäßig überfüllt, so auch die Rubrik Ausstellungen in der örtlichen Tageszeitung. Neben der verbreiteten Laienkunst, die in Banken, Arztpraxen, Klinken, Einrichtungshäusern und Behörden ausgestellt wird, haben sich professionelle Künstler 1971 zum Künstlerbund Tübingen zusammengeschlossen, der, spezialisiert auf Druckgraphik, über sein eigenes Druckzentrum „Altes Schlachthaus“ verfügt. Der Künstlerbund hat sich nach jahrelanger Aufnahmesperre seit 1995 auch jüngeren Künstlern geöffnet. Neben diesem, als Ort der traditionellen Künstlerschaft geltenden Verein, gibt es seit 1988 ein soziokulturelles Zentrum, in dem junge, der alternativen Szene angehörige Künstler Ateliers und Ausstellungsmöglichkeiten haben. Das seit dem frühen 19. Jahrhundert bestehende Zeicheninstitut der Universität gibt Studenten die Möglichkeit, sich in Zeichen- und Malkursen praktisch mit bildender Kunst auseinanderzusetzen. Eine nennenswerte freie/anonyme Kunstszenen, die sich in Graffiti, Pochoirs oder Culture Jamming Aktionen bemerkbar macht, gibt es in Tübingen nicht.

Kunst im (Alt)-Stadttraum

„Eine Stadt, die ihre Identität bewahrt hat, bietet vermutlich einem Künstler mehr Ansatzpunkte zur ästhetischen Intervention, die sich auf eine genau verstandene Situation bezieht, als eine amorphe, anonyme städtische Agglomeration“. So schildert Klaus Bussmann, den Standortvorteil der Stadt Münster für die von ihm mitbegründete Ausstellungsreihe Skulptur.Projekte Münster²¹⁴. Dieser Befund lässt sich auch auf Tübingen übertragen.

Der Reiz der Tübinger Altstadt begründet sich nicht im Vorhandensein einzelner Monumente von kunsthistorischer Bedeutung, es ist vielmehr die intakte

²¹³ Der Baden-Württembergische Abgeordnete der „Grünen“ Oswald Metzger befürwortete nach der Landtagswahl 2005 eine Koalition mit der CDU mit dem Argument: „Die Grünen nähern sich habituell ihren Herkunftsfamilien an“. in: „Der Spiegel“ v. 02. April 2006

²¹⁴ Klaus Bußmann, Zwei Skulpturen-Ausstellungen in Münster, in: Grasskamp 1989 S. 133

mittelalterliche Struktur der Stadt selbst, die von den Bewohnern und noch mehr von den Besuchern als eine Art Gesamtkunstwerk empfunden wird. Dazu gehören historische mit Skulpturen versehene Brunnen auf den Hauptplätzen²¹⁵, das Renaissance/Frühbarock - Triumphbogentor²¹⁶ von Heinrich Schickhardt (um 1607) am Schloss Hohen-Tübingen, das als bedeutendstes skulpturales Werk der Stadt gilt. Dazu kommen Heiligen- und Konsolfiguren an Häusern und romanische Spolien an der Stifts- und Jakobuskirche. Auffällig ist, dass sämtliche seit 1945 im Altstadtbereich aufgestellte Skulpturen und Plastiken ausschließlich figürlich sind. In der Unterstadt, dem traditionellen Wohnviertel der nichtakademischen, bäuerlich geprägten Bevölkerung thematisiert Ugge Bärtle, der als bedeutendster lokaler Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts gilt, mit seinem „Wengerter“ (Weingärtner) eine in der Form reduzierte und die Eigenwertigkeit des Materials betonende Skulptur, die Geschichte des Weinbaus in Tübingen.²¹⁷ Karl Henning Seemanns „Gog und Professor“ eine Bronzeplastik, die szenisch einen typischen Konflikt zwischen dem akademischen und bäuerlichen Tübingen darstellen soll - wobei sich diese Figurengruppe als äußerst vielseitig erwiesen hat, schmückt sie doch unter wechselnden Bezeichnungen anekdotenhaft auch Fußgängerzonen anderer Städte - erfreut sich beim touristischen Publikum großer Beliebtheit.²¹⁸ Dem Denkmalsboom des späten 19. Jahrhunderts hat die Stadt einige Skulpturen zu verdanken, mit denen sie ihre berühmtesten Söhne sichtbar in Erinnerung hielt.²¹⁹ Klassisch moderne Skulpturen im Außenraum wurden vor allem im Rahmen der Kunst-am-Bau Maßnahmen zwischen 1950 und 1990 vor und an den Universitätsgebäuden installiert. Obwohl zum Teil von renommierten Künstlern stammend, bleiben sie nahezu unbeachtet, werden nicht als Kunstwerke erkannt und wirken seit den 90er Jahren äußerst ungepflegt. So ist eine Stele von Hans Uhlmann²²⁰ vor dem Hörsaalgebäude Kupferbau mittlerweile von einem Wald aus Hinweisschildern und

²¹⁵ Historische Brunnen: Marktbrunnen, um 1600 nach Entwürfen von Heinrich Schickhardt. Siehe dazu: Baum, Joseph, Der Marktbrunnen in Tübingen, in: Tübinger Blätter 1904; Weidle Karl, Die Erneuerung des Marktbrunnens, in: Tübinger Blätter 1948

²¹⁶ siehe dazu: Werner Fleischhauer, Die Renaissance im Herzogtum Württemberg, Stuttgart 1971

²¹⁷ Vgl. Lipps-Kant, Barbara, Ugge Bärtle, Tübingen 1982; Setzler, Wilfried Ugge Bärtle - Ein Tübinger Bildhauer, in: Tübinger Blätter 75, 1988

²¹⁸ Vgl. Pfeifer Andreas, Die Figurengruppe von Karl Henning Seemann, in: Tübinger Blätter 1980

²¹⁹ Ludwig Uhland Denkmal von Gustav Kietz, 1873; „Genius des Ruhms“ (Hölderlindenkmal) von Emmerich Andresen, 1881

²²⁰ An folgenden Universitätsinstituten finden sich Werke bedeutender Bildhauer des 20. Jahrhunderts: Medizinische Klinik Tübingen: Menschenpaar von Gerhard Marcks, Sportinstitut, Stahlskulptur von Erich Hauser; Hörsaalgebäude Kupferbau, Stele von Hans Uhlmann, Universitätsbibliothek, Röhrenplastik von Brigitte Matschinsky-Denninghoff; davor ein Basalt-Stein-Brunnen von Erwin Heerich

Plakattafeln umstellt. Keinerlei Informationstafeln geben Auskunft über Brigitte Matschinsky-Denningshoffs Raum durchdringende Skulptur²²¹ vor und in der Universitätsbibliothek oder über den Basalt-Stein Brunnen von Erwin Heerich, der eine der letzten Arbeiten dieses Künstlers ist. Die Stadt kann sich rühmen - doch nur wenige Bewohner werden darauf stolz sein - über die größte Dichte an Graffitis des „Sprayers von Zürich“ Harald Nägeli zu verfügen, der im Zusammenhang mit Tagungen der Organisation „Ärzte ohne Grenzen“ seine Spuren in der Stadt hinterlassen hat. Diese wurden je nach „bezeichnetem“ Gebäude und seiner Besitzer entweder entfernt, geduldet oder in einem Falle sogar unter schützendem Plastik präserviert.²²²

Wie Christine Rehe, Teilnehmerin des Seminars zur Rezeptionsanalyse des Skulpturenprojekts vermutete, so versuchte die Stadtverwaltung aus der Tübinger Altstadt, „alles Neue und Fremde soweit möglich herauszuhalten, um den einheitlichen, mittelalterlichen Charakter zu bewahren. Dieses Bemühen zeigte sich z.B. beim Umbau des Kornhauses (zum Stadtmuseum d.V.) im so genannten Tübinger Fensterstreit: Ein vom ausführenden Architekten J. Manderscheid vorgeschlagenes Metallrahmenfenster, welches bei der Restaurierung moderne Akzente gesetzt hätte, sorgte für Bürgerproteste und wurde abgelehnt.“²²³ Dass die Altstadt vor „Verschandelung“ durch moderne Kunst bewahrt werden müsse, forderte auch eine besorgte Leserbriefschreiberin noch vor Beginn des Skulpturenprojekts: „Tübingen hat, worum es von Bewohnern zahlreicher anderer Städte beneidet wird: ein historisches, wunderschönes Stadtbild, das den Krieg unbeschadet überstanden hat, das inzwischen durch zahlreiche Sanierungen in seinem Wert erhalten wurde, das echte Lebensqualität bietet, das von vielen geliebt wird. Dieses Stadtbild soll nun mutwillig entstellt werden durch eine Verschandelung durch moderne ‚Kunst‘. Zwar kenne ich die Projekte noch nicht, da sie ja erst ausgeschrieben werden, aber schockierende Erfahrungen lassen mich Schlimmes ahnen. Als seit Jahrzehnten mit Tübingen verbundene Bürgerin bitte ich die Verantwortlichen, den Plan ersatzlos zu streichen, falls unumgänglich, in die modernen Außenbezirke der Stadt zu verlagern und die wertvolle Altstadt davon zu verschonen, den Sperrmüll, der für solche

²²¹ dazu: Georg W. Költzsch: Brigitte Matschinsky-Denninghoff, Monographie und Werksverzeichnis der Plastiken, Köln 1992

²²² Walter Springer: Vom Beton zum Büten - Wie Harald Naegeli ein Klassiker wird, in: S.T. v. 17.06.1998

²²³ Christine Rehle: „Kunst im öffentlichen Raum - Hier scheiden sich die Geister“ maschinenschriftliche Seminararbeit LUI WS 92, Archiv Ludwig Uhland Institut Tübingen. S. 6

Objekte im Allgemeinen verwendet wird, ordnungsgemäß zu entsorgen.“²²⁴ Die Vermutung, dass Tübingens Bewohner an moderner, gegenstandsloser Kunst im Stadtbild wenig interessiert sind, glaubt Christine Rehe durch die Beobachtung bestätigen zu können, dass in keiner Broschüre zu Stadtrundgängen auf die modernen, immerhin von renommierten Künstlern stammenden Skulpturen hingewiesen wird.²²⁵

Erste temporäre Kunstaktionen im Tübinger Stadtraum - Landeskunstwochen 1986

Da diese, im Rahmen der Landeskunstwochen 1986 von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und dem Deutsch-Französischen Institut veranstaltete Skulpturen-Schau vor allem für die Stadtverwaltung Tübingen einen Vorbildcharakter für das Skulpturenprojekt 1991 hatte, soll es im folgenden vorgestellt und dabei die markanten Unterschiede herausgearbeitet werden.

Mit dem Ansatz, Kunst im öffentlichen Raum als etwas Veränderbares, nicht Denkmalhaft-Ewiges vorzustellen, erklärte während der Landeskunstwochen 1986 eine Gruppe von elf Schweizer Künstlern, unterstützt von der Stiftung „Pro Helvetia“ und dem Tübinger Kulturamt, die Stadt erstmalig zum künstlerischen Experimentierfeld. Otto Ceresa, Vize-Direktor der Stiftung betont in seinem, im schwärmerischen Ton verfassten Grußwort: „Dank der Großzügigkeit und der geistigen Offenheit von Einwohnern und Behörden einer deutschen Stadt wird Künstlern aus einer anderen Kulturregion, der französischen Schweiz, die Gelegenheit geboten, sich unmittelbar mit einer für sie unbekannten kulturellen Wirklichkeit auseinanderzusetzen - und das heißt auch: in sie verändernd einzugreifen. Es handelt sich hier nämlich nicht um eine Guckkastenperspektive wie in der italienischen Oper und mit dem guten alten Orchestergraben, die die Zuschauer so bequem vom Geschehen auf der Bühne trennt. Im Gegenteil: Durch die Eingriffe der Künstler wird das Publikum in Mitwirkende verwandelt, ob es ihnen nun passt oder nicht; der öffentliche Raum wird zum Schauplatz eines Spiels dessen Ausgang nicht voraussehbar ist, an dem teilzunehmen aber alle Passanten freundlich eingeladen sind.“²²⁶ Cereas vorausseilender Dank an die „geistige

²²⁴ Leserbrief im Schwäbischen Tagblatt (ST) vom 05.06.90

²²⁵ Christine Rehe, a.a.O. S.7

²²⁶ Katalog Konfrontationen, Tübingen 1986 o.S. Vorwort Otto Ceresa

Offenheit“ der Bewohner Tübingens erwies sich als verfrüht, bereits in den ersten Wochen kam es zu Beschädigungen und vandalistischen Übergriffen, die Arbeit von Carmen Perrin musste mehrfach restauriert werden. „Konfrontationen“, so erklärt Ceresa das Leitmotiv der Veranstaltung, „meint hier also zweierlei: Einerseits das bewusste Wahrnehmen einer Wirklichkeit durch den Künstler, wobei diese Wirklichkeit durch den Wahrnehmungsakt selbst entscheidend verändert wird. Andererseits die Interpretation dieser Wirklichkeit durch den Bürger, der damit im präzisen Wortsinn zu einer Stellungnahme herausgefordert wird. Ob aktiv oder passiv, ob wohlwollend oder ablehnend - alle Mitspieler werden durch diese Konfrontationen in eine Situation einbezogen, die zu einem Teil des städtischen Alltags wird.“²²⁷ Konfrontation bedeutet Gegenüberstellung, meist von konträren oder unvereinbaren Positionen. In diesem Falle waren es die modernen künstlerischen Eingriffe, mit dem das geschichtlich geprägte Bild, das die Einwohner an ihrer Stadt schätzen, konfrontiert wurde. Bei einer derart renommierten, reich mit symbolischem Kapital ausgestatteten und großzügig die Veranstaltung subventionierenden Organisation, die ein Aufgebot an prominenten Künstlern geschickt hatte, war selbst der damalige, nicht gerade mit avantgardistischer Kunst oder gar den Namen der Künstler vertraute Oberbürgermeister der Stadt bereit, ein nachgerade euphorisches Grußwort beizusteuern: „Das dezidiert avantgardistische Konzept dieser Kunstaktion lässt mit höchster Wahrscheinlichkeit voraus sehen, dass die Tübinger etwas durchaus Ungewohntes vor Augen haben werden. Man kann mit ihrem Interesse, ich hoffe auch mit ihrem Zuspruch rechnen (...) Der Vergleich mit dem hiesigen künstlerischen Geschehen sollte die Rezeption der Konfrontationen in Tübingen noch intensiver und sinnvoller machen.“²²⁸ Doch den gewünschten Zuspruch verweigerte vor allem die traditionelle, vorwiegend nichtakademische Wählerschaft dem OB; und der - freilich reversible - Eingriff in die historische Bausubstanz durch das Projekt „Nichts wird mehr so sein, wie es einmal war“ von Carmen Perin provozierte scharfe Kritik an der Veranstaltung, während sich die tradierte Tübinger Künstlerschaft über die „Banalitäten der Schweizer und der Wirbel der da drum gemacht wird“²²⁹ wunderten.

²²⁷ a.a.O.

²²⁸ a.a.O. Vorwort OB Dr. Eugen Schmid

²²⁹ Notiz aus einem Gespräch mit dem Tübinger Künstlerbund Mitglied Hugo Mundinger

Konfrontationen im Stadtraum

Ein zentraler Unterschied zu dem fünf Jahre später von der Stadt initiierten Skulpturenprojekt war, dass es sich um Künstler handelte, die internationale Ausstellungs-Erfahrung hatten und mit Kunst im öffentlichen Raum Aufgaben bereits vertraut waren. Auch der Ausstellungskommissar Bernhard Fibicher vom Museum in Sion/Schweiz hatte schon mehrere Außenprojekte mit Künstlern realisiert. Die „Prominenz“ der Schweizer Truppe und das selbstbewusste Auftreten von Vizepräsident, Ausstellungskommissar und Künstlern bewirkte eine reibungslose Zusammenarbeit mit den für Genehmigungen zuständigen Behörden und Ämtern. Der Oberbürgermeister hatte die Sache mit den Schweizer Gästen zur Chefsache erklärt. Im Gegensatz dazu hielt sich das Stadtoberhaupt gänzlich aus dem Skulpturenprojekt 1991 wohl auch deshalb heraus, weil die Schweizer Konfrontationen bei einer gewissen für ihn wichtigen Wählerschicht nicht besonders gut angekommen waren. Zudem konnte ihm bei dem Schweizer Projekt nicht der Vorwurf gemacht werden, er gäbe leichtfertig Steuergelder für derartige Kampagnen aus. Denn die Schweizer Intervention hatte die Stadt fast nichts gekostet. Bei dem eher kleinen Kreis regelmäßiger Besucher der Tübinger Kunsthalle, die sich bis dahin noch nicht dem Mainstream verschrieben und mit wenig besuchten Avantgardeausstellungen sich ein gewisses Misstrauen bei der Bürgerschaft eingehandelt hatte, lösten die Konfrontationen der Schweizer dagegen Begeisterung aus. Das Wort von einer kleinen documenta machte die Runde. Kein Wunder, hatte sich doch herumgesprochen, dass einige der Künstler documenta- und Biennale erprobt waren oder aber zumindest ansehnliche Listen prominenter Ausstellungsbeiträge vorzuweisen hatten.

Die Arbeiten, allesamt innerhalb des Altstadtgebiets, beschrieb Helmut Hornbogen, seinerzeit Kulturchef bei der Lokalzeitung Schwäbisches Tagblatt, folgendermaßen: „Der auf Gelb fixierte Konzeptartist Hans-Rudolf Huber macht ganz Tübingen zu seinem Aktionsraum. Gelbe Plastiktüten unter die Leute bringend, möchte er versuchen möglichst vielen als Kunstträger, als sich bewegende Sockeln Bedeutung geben. Außerdem zieht er eine gelbe Lichtlinie von der Neuen Aula zur Stiftskirche.“²³⁰ Eigene Beobachtungen haben gezeigt, dass diese temporäre Aktion nur von Eingeweihten und Vorinformierten erkannt wurde.

²³⁰ Helmut Hornbogen: „Ein Stuhl am Nonnenklo“ in: S.T v. 26. April 86

„Als Resonanzraum nutzt Pierre Mariétan die ganze Stadt. Er hat auf Holzpflöcken liegende Alphörner über die Altstadt verteilt und fordert zum allgemeinen Tuten und Blasen auf.“²³¹ Peinlicherweise waren weder die Anwohner noch die örtliche Polizei über diese Klangskulptur, mit der Mariétan „den Stadtraum durch Echos zu verdichten“²³² suchte, vorinformiert worden. So wurden die Alphörner kurzfristig von der Polizei beschlagnahmt, was der Künstler sichtlich amüsiert zur Kenntnis nahm. „Pierre Kellers überdimensional vergrößerte Polaroid-Aufnahme verändert den Durchgangscharakter der Treppe zum Parkhaus beim Nonnenhaus und fordert bei den Betrachtern brutal Reaktionen heraus.“²³³ Hier übertreibt der Chronist, ist er doch gezwungen, jedem Werk der beteiligten Künstler einen das Zeitungspublikum nicht langweilenden Kommentar abzugewinnen. Kellers Polaroid zeigte Hinterteil und Füße eines auf dem Boden liegenden schwarzen Mannes, was jedoch aufgrund der versteckten Platzierung auch wieder nur für Eingeweihte erkennbar war. „Durch die Beton-Passage beim „Museum“ wurde Douglas Beer zu einem Holzobjekt angeregt, das von den Gegensätzen weich-hart, Skulptur-Farbe und rund-eckig lebt.“ Beers Objekt war vermutlich nicht für diesen Ort geschaffen, also autonom, ließ sich aber durch den von ihm gewählten Ort kontextuell interpretieren. Die Unterführung, die er gewählt hatte, verbindet die moderne mit der historischen Stadt. „Carmen Perrin (*1953) kombinierte ein Stück Stadtmauer am Ammerkanal mit schwarzer Kunst-Mauer zu einem spannungsvollen ebenfalls höchst anspielungsreichen Ensemble.“ Perrin hatte als einzige Künstlerin im Katalog der Ausstellung eine Erklärung welche Art von Konfrontation sie in ihrer Arbeit „Nichts wird so sein, wie es einmal war“ auf ihre künstlerische Idee gebracht hatte: „Das urwüchsige deutsche Mittelalter wird hyperrealistisch [in Tübingen d. V.] konterfeit. Unsere zunächst belustigte Reaktion schlägt bald in Unbehagen um. Die Stadt liegt unter der Last des geometrischen Fachwerks begraben. Als Basis für mein Werk dient ein Fragment der mittelalterlichen Stadtmauer.“²³⁴ Darauf setze die Künstlerin einen monolithischen schwarzen Block, der von unten durch eine Konsolfigur gestützt wird, die sie an einem mittelalterlichen Haus in der Altstadt abgegossen hatte. „Im Haus nebenan machte Michèle Baudit (1959) mit plastischen weißen Linien, die ein Baugerüst kontrapunktierten Raumbezüge sichtbar.“²³⁵ Dazu der Ausstellungskommissar

²³¹ a.a.O.

²³² B. Fiebiger in: Katalog Konfrontationen 86

²³³ Hornbogen S.T. 26. April 86

²³⁴ Carmen Perrin, in: Katalog Konfrontationen 86 S. 40

²³⁵ Hornbogen ST v. 18. April 1986

Fiebicher: "Das anscheinend aleatorische Spiel der ineinander greifenden weißen Linien, Prolegomena einer sehr persönlichen Geometrie, lässt eben durch die Gegenüberstellung mit einfachen bestehenden Strukturen (Fachwerk und Baugerüst: Geschichte und Gegenwart) die bedrängende Komplexität eines noch unerforschten Raumes erahnen."²³⁶ Diese zwei die gleiche Sache beschreibende Texte zeigen den Unterschied eines auf Verständlichkeit angelegten Zeitungstextes mit der erklärenden, bedeutungsheischenden Prosa (Kant!) eines Katalogtextes, dessen Absicht die sprachliche Überhöhung des zu beschreibenden Phänomens ist. Silvie und Chérif Defraoui (1935/32) brachten wild gemalte Flecken an den eisernen Balkonstruktionen eines Hauses Am Stadtgraben an und fügten auf dem Platz davor marmorn das afrikanische Sprichwort „Selbst im Regen verliert der Leopard seine Flecken nicht“ ins Trottoir.²³⁷ Hier bemühte Fiebicher sogar einen Text von J.L. Borges für seine Exegese. Die Arbeiten des wohl sensationellsten Künstler des Projekts John Armleder (1948) schildert der Chronist in einem nach dem Ende der Aktion geschriebenen Resumé: „Ganz im Vertrauen, hinter vorgehaltener Hand, sei schließlich noch verraten, dass Tübingen von den Landeskunstwochen her sogar noch über zwei Werke des international renommierten John Armleder, vergangenes Jahr documenta-Teilnehmer, gratis verfügt: das runde blaue Holzschild und die viereckige rote Holzplatte am Wilhelmstift nämlich und den ‚Original Tübinger Stuhl‘ von Stuhl Schäfer am Vorbau des Nonnenhauses. Armleder hatte sich sagen lassen, dass da früher einmal das Nonnenklo gewesen sei, weshalb er damals den Stuhl am Ammerkanal anbringen ließ, darauf hoffend, über den vordergründigen Gag hinaus würden davon irritierende, distanzierende Wirkungen ausgehen.“²³⁸ Ein kurzer Spaziergang durch die Tübinger Altstadt hatte Armleder genügt, um Ideen für seine künstlerischen Konfrontationen zu entwickeln, der Rest wurde von Handwerkern erledigt. Ein Teilnehmer des auf lokale Künstler beschränkten Wettbewerbs zum Skulpturenprojekt 1991 stellte fünf Jahre später die Frage, ob dieser Entwurf bei dem Wettbewerb eine Chance gehabt hätte, wenn er von einem unbekannten lokalen Künstler gewesen wäre. Hier zeigt sich, wie stark die Bewertung konzeptueller Arbeiten an die Person des Künstlers als Träger symbolischen Kapitals gebunden ist.²³⁹ Über die Reaktion, welche die „Konfrontationen“ bei der Tübinger Öffentlichkeit

²³⁶ siehe: Fiebicher Katalog

²³⁷ Hornbogen ST v. 26. April 1986

²³⁸ Hornbogen ST v. 8. Feb 87

²³⁹ siehe dazu: „Elf Künstler aus der welschen Schweiz in Tübingen“, Bernhard Fiebicher, in: Passagen/Passages Nr. 2, Pro Helvetia (Hrsg.) Zürich 1986

auslöste und die Wirkung, die die Kunst der Schweizer in der Stadt hatte, urteilte mit einiger Skepsis der Kulturredakteur des Schwäbischen Tagblatts Helmut Hornbogen: „Da eröffneten sich relativierende Perspektiven, nie Gesagtes wurde von Tabus befreit, und nie Bemerktes zur Kenntnis gebracht. Aber das Echo auf diese zum Teil höchst suggestiven Gegenbilder hatte sich in Grenzen gehalten.“²⁴⁰ Und er meldet seine Zweifel am Sinn und Erfolg des geplanten Skulpturenprojekts Tübingen 1991 folgendermaßen an: „Warum sollte bei weniger renommierten Künstlern mit mehr zu rechnen sein? Woraus nährt sich der Glaube, dass es in Tübingen - Stadt des Geistes, aber weniger Stadt des Geldes und auch weniger Stadt der Kunst - wirklich ein kreatives Potential gibt, das heiße Eisen schmieden und Steine des Anstoßes auf die Straßen rollen könnte.“²⁴¹

Zur Vorgeschichte des Skulpturenprojekts Tübingen 1991

Von diesen Zweifeln nicht berührt, beschloss das Kulturamt der Universitätsstadt Tübingen im Frühjahr 1990 eine Ausstellung mit Werken Tübinger - oder mit Tübingen verbundener Künstler im Stadtraum zu veranstalten. Klare Vorstellungen über das Unternehmen selbst hatte die Verwaltung nicht, es sollte darum gehen, „örtlichen Künstler eine Möglichkeit zu geben, sich und ihre Arbeit im Stadtraum zu präsentieren“.²⁴²

Die Rahmen-Bedingungen

Nach den Vorstellung des veranstaltenden Kulturamts sollte zuerst ein Ideen-Wettbewerb stattfinden, zu dem alle in Tübingen lebenden - oder mit der Stadt verbundenen „Kunstschaffenden“ - der Terminus Künstler wurde dabei gezielt vermieden - eingeladen werden sollten. Eine Jury bestehend aus vier „Fachleuten“ sollte zehn Projekte auswählen und zur Realisierung vorschlagen. Darauf sollten die Aktionen dann im Sommer 1991 in einem Zeitraum von zwei Monaten stattfinden. Die Gesamtkosten des Projekts, so eine wichtige Bedingung, sollten den Betrag von 60 000 DM nicht übersteigen. Eventuelle Leistungen der Städtischen Betriebe (Straßenbauamt, Gartenbauamt, Wasserwirtschaftsamt etc.) waren als

²⁴⁰ Helmut Hornbogen: „Städtische Steine des Anstoßes“, in: Schwäbisches Tagblatt v. 30. Mai 1990

²⁴¹ a.a.O.

²⁴² Kulturamtsleiter Wilfried Setzler

Zusatzleistungen vorgesehen. Zusätzliche Sponsorengelder von etwa 30.000 DM sollten über Anschreiben örtlicher und überregionaler Förderer akquiriert werden.

Das Wettbewerbskonzept

Für die Konzeption des Tübinger Projekts dienten sowohl die oben erwähnten „Konfrontationen“ vor allem aber die Skulpturenprojekte in Münster und der Skulpturenboulevard Berlin 1987 als Vorbild, welche es auf die spezifische Situation - vor allem den extrem niedrigen Etat und die Beschränkung auf Tübinger Künstler - zu übertragen galt. Das Kulturamt veröffentlichte via Tagespresse, Anzeige und gezielten Anschreiben folgenden Ausschreibungstext: „Für den Sommer 1991 plant das Kulturamt der Universitätsstadt Tübingen ein Skulpturenprojekt im Stadtraum. Es geht bei diesem Projekt weniger darum, sich einem Trend anzuschließen als vielmehr eine Diskussion um Kunst, Künstler, Öffentlichkeit, Stadtraum und Stadtbild im diskutierfreundlichen Tübingen in Gang zu setzen. Dazu lädt das Kulturamt alle Kunstschaaffenden ein, sich am Skulpturenprojekt Tübingen - Strategien zur Wiederbelebung des öffentlichen Raums - zu beteiligen.“²⁴³ Der im Text angedeutete Hinweis, es gehe nicht darum, sich einem Trend anzuschließen, versucht natürlich einen berechtigten Einwand zu entkräften. Im weiteren Verlauf definiert die Ausschreibung den Begriff Skulptur. „Der Begriff Skulptur ist hier sehr weit gefasst und meint eine vom Künstler durch Plastik, Bild, Schrift, Installation, Environment, Performance, Licht, Ton oder Medien veranschaulichte Idee.“²⁴⁴ Um die Einsendung von konventionellen, im Atelier entstanden und im Stadtraum aufzustellenden Arbeiten von vorn herein auszuschließen, fährt der Text mit folgender Einschränkung fort: „Gewünscht werden keine auf ihrer Autonomie beharrenden Objekte, keine „Drop Sculptures“ (Jean Christophe Amman) aus dem Lager des Künstlers, die an einen beliebigen Platz in einer beliebigen Stadt transportiert werden können. Die Werke sollten kontextuell und kooperativ sein, d.h. sich mit den bestimmten, historischen, sozialen oder politischen Strukturen eines bestimmten Ortes auseinandersetzen und in eine Beziehung zu ihm treten.“²⁴⁵ Öffentlicher Raum wird in der Ausschreibung folgendermaßen definiert: „Als öffentlicher Raum wird in diesem Zusammenhang der Raum, der für jeden zugänglich ist, verstanden. Er

²⁴³ Ausschreibungstext des Kulturamts Tübingen vom 5. März 1990, Stadtarchiv, Tübingen

²⁴⁴ a.a.O.

²⁴⁵ a.a.O.

beschränkt sich nicht auf die großen Trampelpfade der Fußgängerzonen, sondern besteht hauptsächlich aus Räumen und Wegen, die abseits der markanten, viel besetzten Orte (Marktplatz, Holzmarkt, Nonnenhaus) ein Schattendasein führen.“²⁴⁶

Widersprüche: Ausstellungsdramaturgie und auratische Orte

Bereits während der Realisierung des Projekts zeigte sich, dass die in der Ausschreibung formulierte Aufforderung an die Künstler, sich nicht auf die genannten „auratischen Orte“ im historischen Stadtzentrum zu konzentrieren, sondern problematische Bereiche des öffentlichen Raums auch außerhalb des historischen Zentrums zu thematisieren, den Bedingungen einer überschaubaren, in einem Rundgang zu absolvierenden und dabei einer gewissen Dramaturgie folgenden Ausstellung zuwider lief. Hier kam es zu einem Widerspruch zwischen künstlerischer Intervention im Sinne des gestellten Themas und den Anforderungen einer - zwar nicht explizit geforderten, aber von den Auftraggebern erwarteten - öffentlichkeitswirksamen Ausstellung mit Ereignischarakter, einer Inszenierung von Kunst im Stadtraum. Die eigentlichen Motive, die zum Beschluss der städtischen Verwaltung führten, eine Kunst-Ausstellung im Innenstadtbereich zu veranstalten, waren ein Versuch das kulturelle Profil der Stadt zu schärfen und die im Vergleich zum Tübinger Theater vernachlässigte bildende Kunst zu fördern.²⁴⁷ Die finanziellen Mittel und die Bereitschaft, Geld für derartige Projekte bereitzustellen, waren in den frühen 90er Jahren, der Zeit des Börsenbooms, noch vorhanden. Ein derartiges Kunstprojekt bildete sozusagen das Pendant zum ebenfalls vor historischer Kulisse stattfindenden Sommertheater, dessen Hintergründe ebenfalls eine kulturelle Profilierung der Stadt und eine Positionierung in der sich verschärfenden Städtekonkurrenz waren. Dagegen versuchte die mit aufklärerischen Thesen argumentierende Aufgabenstellung des Wettbewerbs den Verdacht von vornherein zu entkräften, dass es sich bei diesem Projekt um einen Beitrag zur „Festivalisierung der Stadtpolitik“ handeln könnte, die Hartmut Häusermann und Walter Siebel als eine Tendenz der Kommunalpolitik der Nachkriegszeit diagnostiziert hatten.²⁴⁸

²⁴⁶ a.a.O.

²⁴⁷ Auskunft Prof. Setzler, Kulturamtsleiter

²⁴⁸ Hartmut Häusermann und Walter Siebel: Die Politik der Festivalisierung und Festivalisierung der Politik. Große Ereignisse in der Stadtpolitik, in: Dies. (Hrsg.) Opladen 1993; S. 7-31

So konzentrierten sich mit Ausnahme von drei Künstlerbeiträgen die Schauplätze auf die Innenstadt, die mit ihrer historischen Aura letztlich als Folie und Rahmen für das Ausstellungsganze diente. Die historische Altstadt aber ist genau der Bereich der Stadt, wo der öffentliche Raum noch so funktioniert, wie sich Stadttheoretiker das wünschen. Um zu verhindern, dass die historische Altstadt sich in eine Art Open-Air-Museum verwandeln könnte und sich in der Inszenierung eines vergangenen öffentlichen Lebens erschöpft, wurde bei der Altstadt-Sanierung (1970-1990) vor allem auf den Erhalt der Mischnutzung großen Wert gelegt. Dem Erhalt und der Pflege der wohl abgewogenen Funktionsmischung aus Orten der Arbeit, der Freizeit, des Wohnens und Einkaufens ist es zu verdanken, dass sich traditionelles öffentliches Leben hier weitgehend erhalten und entwickeln konnte, was von den Bewohnern und Besuchern der Stadt gleichermaßen geschätzt wird.

Betonung des wissenschaftlichen Aspekts der Aufgabenstellung im Sinne eines symbolischen Bedeutungsgewinns

Eine Konkretisierung der Aufgabenstellung findet sich im zweiten Teil des Ausschreibungstextes, der sich auf das Leitmotiv vom Sterben des öffentlichen Raums bezieht. Der Untertitel des Projekts: „Strategien zur Wiederbelebung des öffentlichen Raums“ bezog sich auf eine in den 90er Jahren in Architektur- und Kunstkreisen viel zitierte²⁴⁹ - mittlerweile in zahlreichen Aufsätzen einer kritischen Revision und Relativierung unterzogenen - These des amerikanischen Soziologen Richard Sennett, nach der der öffentliche Raum im Absterben begriffen sei. Dies, so der Ausschreibungstext, mache sich an folgenden Erscheinungen bemerkbar: „Die Vielfalt und Mischung der möglichen Aktivitäten im öffentlichen Raum reduziert sich ständig. Zudem wird seine Ästhetik fast nur noch von kommerziellen Botschaften bestimmt. Vorherrschende Bildformen sind nicht die Künste, sondern die Orientierungsmarken des Verkehrs und Konsums. Der Passant wird in der Bilderwelt des öffentlichen Raums nur noch als Konsument angesprochen. Dabei gerät das historische Stadtbild zunehmend zur Hintergrundkulisse für den touristischen Blick des Stadtrandbewohners. Dies alles beschränkt die sinnliche Erfahrung und lenkt sie in vorgegebene, kalkulierbare Bahnen. Die Erfahrungswelten des öffentlichen Raums

²⁴⁹ Siehe dazu: „Res Publica“, in: kunstforum international, Bd. Bd. 81 S. 100

haben sich auf wenige Funktionen reduziert.“²⁵⁰ Die Kunst, so die damaligen Hoffnungen der Veranstalter, könne mit ihren Interventionen nicht nur aufklärerisch wirken, um ein Bewusstsein für diese Missstände zu schaffen, sondern auch unmittelbar zur Belebung des öffentlichen Raums beitragen. Dass dabei jedoch, wie sich bald zeigte, ihre Möglichkeiten überschätzt wurden, darauf hatte Karl Schawelka hingewiesen: „Kunstwerke im öffentlichen Raum können das Leben auf einem Platz vielleicht symbolisieren, es kommentieren, kritisieren, überhöhen, ihm Ausdruck verleihen und dergleichen mehr, aber sie können es nicht aus sich hervorbringen.“²⁵¹ Nach dem, die wissenschaftliche Fundierung des Unternehmens behauptenden Abriss zur Theorie des öffentlichen Raums²⁵², fährt der Ausschreibungstext in einem feuilletonistischen Tonfall etwas prosaischer fort und wird konkreter: „Mit dem Skulpturenprojekt Tübingen 1991 sollen von Künstlern Strategien entwickelt werden, die Sachzwänge und mechanisierte Wahrnehmung aus den Angeln heben. Denkspiele und Störfaktoren sollen andere Sichtweisen provozieren. Ziel ist also nicht, durch attraktive Objekte und Aktionen den Stadtraum zu verschönern - und damit seine Probleme und Widersprüche zu kaschieren -, sondern Denkanstöße zu liefern. Das heute übliche Stadtdesign soll vermieden werden. Daher gilt: Lieber heiße Eisen und Steine des Anstoßes statt kunstgewerblichem Nippes, so modern sich der auch unter dem Nimbus des Progressiven gebärden mag.“²⁵³

Die Untersuchung mehrerer Vorworte zu Kunstprojekten im öffentlichen Raum der 90er Jahre zeigt, dass sich in dieser Textsorte eine Reihe von zeittypischen Formulierungen und Schlagworten auffällig häufen, die den kritischen, aufklärerischen Anspruch derartiger Unternehmen betonen wollen. Dazu gehört die Umschreibung von Kunstobjekten in Begriffen und Phrasen wie, „Irritationen“, „Steine des Anstoßes“, „Heiße Eisen“, „Künstlerische Fragezeichen“, „Stolpersteine“, deren Aufgabe es sei „mechanisierte Wahrnehmung aus den Angeln zu heben“, „die Dinge auf den Kopf zu stellen“, „Perspektiven zu wechseln“, „beunruhigen statt zu besänftigen“ oder „Fragen zu stellen, anstatt Antworten zu geben“. Im Vorwort zur „Platzverführung“ (1992) bezog sich Rudi Fuchs, den proklamierten aufklärerischen

²⁵⁰ Ausschreibungstext des Kulturrats a. a. O. S.3

²⁵¹ Karl Schawelka: Rites de passage. Abgrenzungen und Übergänge, in: Kunst - Raum - Perspektiven, Jena 1997, S. 58

²⁵² Der Kulturredakteur des Schwäbischen Tagblatts Helmut Hornbogen bezeichnete in seinem Bericht über den Ideenwettbewerb (30.Mai. 1990) den Untertitel „Strategien zur Wiederbelebung des öffentlichen Raums“ als „ehrgeizig“

²⁵³ Ausschreibungstext des Kulturrats a. a. O. S.4

Impetus seines geplanten Projekts in den Vordergrund stellend, sogar auf Friedrich Schillers ästhetische Erziehung des Menschen.²⁵⁴

Die Einschränkung des Wettbewerbs

Das letzte Kapitel im Ausschreibungstext grenzt den potentiellen Teilnehmerkreis ein, begründet diese Einschränkung, erwähnt den engen finanziellen Rahmen und konkretisiert die formalen Bedingungen des Ideenwettbewerbs. „An diesem Projekt teilnehmen können alle Tübinger Kunstschafter, oder ‚mit Tübingen verbundene‘ Künstler und Künstlerinnen. Der Wettbewerb ist aus mehreren Gründen auf die Tübinger Künstlerschaft beschränkt: Das Projekt soll ein Forum für die Tübinger Kunstschafter werden und ihnen eine Möglichkeit geben, sich künstlerisch mit dem Gesamtkunstwerk Tübingen auseinanderzusetzen. Zudem ist schon aus finanziellen Gründen ein Skulpturenprojekt wie in Salzgitter, Hamburg, Bremen oder Berlin in Tübingen unmöglich. Tübingen gilt als Stadt des Geistes, weniger als Stadt des Geldes. Sie kann sich zum Beispiel nicht leisten, die Neckarfront von Christo verpacken zu lassen. Der Gesamtetat des Projekts würde gerade ausreichen, den Transport einer 50 Tonnen schweren Stahlplatte zu finanzieren, die ein Künstler wie Richard Serra brauchen würde, um damit den Marktplatz zu unterteilen. Zudem soll der Einzug belangloser Werke mit Prominentenempfehlung verhindert werden.“²⁵⁵ Diese vom Kulturamt vorgegebene Eingrenzung des Teilnehmerkreises lässt erkennen, dass bei dem Projekt die Förderung und Pflege der lokalen Kunstszene ein zentrales Anliegen war.²⁵⁶

Beschaffenheit und Format der einzureichenden Entwürfe sollten gewissen Normen entsprechen, um sie im Rahmen einer Ausstellung präsentieren zu können. Dazu heißt es weiter: „Erste Etappe des Projekts ist ein Ideenwettbewerb, zu dem die Stadt einlädt: Die Ideen müssten in Form von Zeichnungen, Skizzen, Modellen oder Beschreibungen anschaulich gemacht werden. Ein zusätzlicher Erläuterungstext wäre willkommen. Zur Idee gehört - sofern es sich nicht um Konzept Art handelt – der Gedanke über die Realisierbarkeit. Das heißt: Ungefähre Kosten, Beachtung der

²⁵⁴ „Jemand fragte mich, ob dies dann eine didaktische Ausstellung sei. Nach einigem Zögern bin ich eigentlich stolz, ihm das zuzustimmen. Wobei ich das Wort Didaktik dann auffassen möchte im Sinne von Schiller in seinem Buch über die ästhetische Erziehung des Menschen – also in dem breiten humanistischen Sinne der Aufklärung“, in: Platzverführung 1992

²⁵⁵ Ausschreibungstext des Kulturamts a. a. O. S.3

²⁵⁶ Dazu Helmut Hornbogen im Schwäbischen Tagblatt vom 30. Mai 1990: „es empfahl sich einfach, mal wieder was für sie zu tun.“

Sicherheitsbestimmungen, Organisationsablauf.“²⁵⁷

Wie wichtig der letzte Hinweis war, zeigte sich erst bei der Realisierung: Im Grunde war davon auszugehen, dass nur wenige Teilnehmer bereits Erfahrung mit Kunst im öffentlichen Raum hatten, kaum jemand den Umfang der administrativen Prozeduren einschätzen oder die rechtlichen Regularien übersehen konnte, mit denen sich die Kommunen bei derartigen Unternehmungen juristisch abzusichern pflegen. Auch Gedanken an die Wetter- und Vandalenbeständigkeit des zu verwendenden Materials sollte bei derartigen Projekten von den Künstlern in ihr Konzept einbezogen werden. Die Unerfahrenheit in diesem Punkt betraf allerdings nicht nur die Künstler, sondern auch den Kurator und das veranstaltende Kulturamt.

Einsendungen zum Wettbewerb - Reaktionen der Tübinger Künstler

Sowohl das Kulturamt als auch der Kurator waren über die Anzahl der eingesandten Entwürfe überrascht. 43 Künstlerinnen und Künstler hatten sich beteiligt. 61 Entwürfe waren eingereicht worden. Überraschend war allerdings auch, dass die „alteingesessenen“ Künstler, die renommierte und sich mit einer Jahresausstellung in der örtlichen Kunsthalle regelmäßig vorstellende Künstlerschaft, wie etwa die Mitglieder des Tübinger Künstlerbundes, kaum Interesse zeigten, sich an dem Projekt zu beteiligen. Die Gründe dafür sind im konzeptuellen Ansatz des Projekts zu suchen, der den meist in traditionellen Medien arbeitenden und einer klassischen Vorstellung von Kunst als Malerei oder Bildhauerei verpflichteten Künstlern fremd war, aber auch an den durch die in der Wettbewerbsausschreibung formulierten Bedingungen, die als unzulässige und unzumutbare Einschränkung der künstlerischen Autonomie empfunden wurden.²⁵⁸ In einer detaillierten Kritik, die in einem Leserbrief im Schwäbischen Tagblatt erschien, nennt die Bildhauerin Helga Janzen-Allgaier Gründe, warum sich die „etablierte“ Tübinger Künstlerschaft am Wettbewerb zum Skulpturenprojekt nicht beteiligte: „Geht das Skulpturenprojekt 1991 nun aus wie das Hornberger Schießen? – Vielleicht wenigstens noch eine Antwort (meine persönliche) auf die Frage: Warum haben sich die Tübinger Berufs-Künstler, für die man doch mit diesem Projekt; ‚wieder einmal was tun wollte‘, nicht beteiligt? -

²⁵⁷ Ausschreibungstext des Kulturamts a.a.O. S.3

²⁵⁸ Wie ein Blick auf die zwischen 1975 und 1990 in der Kunsthalle Tübingen traditionell um die Weihnachtszeit veranstalteten Ausstellungen des Tübinger Künstlerbundes zeigt, wurden dort fast ausschließlich Tafelbilder und Kleinskulpturen präsentiert. Die wenigen Werke mit Installationscharakter etwa von Gerhard Feuchter, Harald Fuchs und Dieter Luz waren Ausnahmen.

Einige haben sich beteiligt und sind ausjuriert worden (Feuchter mit Kreuzwegstationen in den Mühlstraßenbögen, Geiselhardt mit einem Stelenfeld, Ulrike Weiss mit einer Performance). Eine Gegenfrage: Würden Sie, wenn Sie zu einer Arbeit eingeladen werden, die man nicht bezahlen wird, bei der man nicht weiß, wie viel das Material kosten darf, die einer Jury gefallen soll, die noch nicht bekannt ist, zu der man ihnen als Künstler ziemlich genau sagt, wie sie aussehen darf, und bei der Sie sich definitiv vorher festlegen müssen, wie sie ausgehen wird, die Einladung annehmen? Glauben Sie, dass sich Künstler für den Ruhm prostituieren?“²⁵⁹ Angesprochen fühlten sich dagegen jüngere mit der Kunstpraxis Projekt vertraute Kunstschafter. Darunter waren zwölf Künstler mit Akademieabschluss, davon drei als Vollzeitkünstler, neun in anderen Berufen, wie Lehrer, Juristen oder Restauratoren ihren Lebensunterhalt sichernde „Teilzeitkünstler“. Acht Studenten der Stuttgarter Kunstakademie und eine größere Anzahl Kunstschafter, die angaben ein Kunststudium an einer akademieähnlichen Institution, wie dem Zeicheninstitut der Universität oder der freien Kunstschule Nürtingen, die meisten davon im „zweiten Bildungsweg“, absolviert zu haben. Dazu kamen einige Studenten anderer Studien-Fachbereiche (zum Teil mit erklärten Wechselabsichten) und Mitglieder der „alternativen“ Kunst-Szene aus dem soziokulturellen Umfeld. Ein auf Grab-Steine spezialisierter Bildhauer reichte Vorschläge ein und eine auf Aquarellmalerei spezialisierte Hausfrau, die offenbar die Wettbewerbsbedingungen nicht gelesen hatte.

Zu Recht wurde die Frage gestellt, ob denn ein einziger Entwurf eines nicht näher bekannten Einsenders genügen könne, um daraus die Fähigkeit zur professionellen künstlerischen Arbeit im öffentlichen Raum ableiten zu können. Bei Wettbewerben oder Veranstaltungen, die sich gezielt an professionelle Künstler richten, an Kunstschafter, die Erfahrung auf dem betreffenden Gebiet vorweisen können oder durch ein Studium²⁶⁰ dafür ausgebildet sind, wird sich dieses Problem weniger stellen, als bei offenen Ausschreibungen, an der sich auch Laienkünstler beteiligen

²⁵⁹ Helga Janzen-Allgaier Leserbrief ST vom 23. August 1991

²⁶⁰ Seit 2001 bietet die Bauhaus-Universität Weimar einen speziell auf die Praxis von Kunst im öffentlichen Raum ausgerichteten MFA Studiengang an, der sich an die Absolventen von Kunsthochschulen richtet. „Es ist das Ziel dieses Studiengangs, exemplarisch das ganze Aufgabenfeld von Ideenfindung, Kontextwahl, Projektplanung über Materialbeschaffung, Konstruktion und Montage bis zur Dokumentation und begleitender Darstellung zu bearbeiten und zu durchlaufen, um künftig selbstständig, die gestalterischen Parameter aller dieser Bereiche ausloten und weiterentwickeln zu können.“ Christian Hasucha, öffentliche Interventionen, in: Liz Bachhuber (Hrsg.): „Public Art and New Artistic Strategies“, Weimar 2004, S. 16

können. Besonders bei kontextuellen und konzeptionellen Kunstformen, bei denen die handwerklich künstlerischen Fähigkeiten nicht zur Grundlage des künstlerischen Schaffens gehören und die Idee im Vordergrund steht, lässt sich aus einem zum Wettbewerb eingereichten Einzelwerk nicht ohne weiteres auf ein konsequentes Gesamtwerk und die Fähigkeit zur professionellen Arbeit schließen. In diesen Fällen ist es ratsam, sich direkt mit der Person des Wettbewerbsteilnehmers auseinanderzusetzen, einen Blick auf Vita, Ausstellungsbeteiligungen und - so denn vorhanden - Katalogeinträge zu werfen oder den Künstler bei einem Atelierbesuch direkt über sein Kunstschaffen zu befragen. Ob eine Jury, die sich, wie beim Wettbewerb zum Skulpturenprojekt 1991 einen Vormittag Zeit zur Durchsicht von 61 Arbeiten genommen hatte, zu objektiven Ergebnissen kommen kann, wurde vor allem von Teilnehmern, deren Arbeiten nicht ausgewählt und prämiert wurden, wiederholt in Frage gestellt.

Versuch einer Kategorisierung der Wettbewerbsbeiträge

Die 61 eingereichten Arbeiten lassen sich nach folgenden Kategorien unterteilen:

- 1.) Nach formalen künstlerischen Gesichtspunkten. Welches Material, welche Medien und Methoden verwendet der Künstler, um seine Idee in eine künstlerische Form zu übersetzen.
- 2.) Nach dem Bezugsfeld des künstlerischen Eingriffs: Auf räumliche, historische, ökologische, politische, symbolische, architektur- oder stadtgeschichtliche Aspekte des vorgegebenen Feldes (öffentlicher Raum in Tübingen) reagierend.
- 3.) Nach Kriterien der Wirkungsabsichten. (dekorativ, didaktisch, affirmativ, kritisch, ironisch, provozierend, nonsense)

Neben dieser an inhaltlichen bzw. künstlerischen Kriterien orientierten Unterscheidung lässt sich eine Kategorisierung vornehmen, die sich an den praktischen Rahmenbedingungen des Gesamtprojekts orientiert:

- 1.) Realisierbarkeit: Kann die Arbeit im gegebenen Rahmen realisiert werden? Ist

eine Genehmigung des Projekts durch die für die Sicherheit des öffentlichen Raums zuständigen Behörden und Ämter möglich und wahrscheinlich?

2.) Kosten: Bewegt sich die Realisierung in einem verträglichen Kostenrahmen?

3.) Einfügung in das Gesamtprojekt: Ist die Arbeit geeignet, Teil einer Gesamtinszenierung (Ausstellung) zu werden?

4.) Zuverlässigkeit des Künstlers: Ist der Künstler in der Lage, seine Idee umzusetzen und willens, sich in die Rahmenbedingung des Projekts einzugliedern, seine Autonomie bis zu einem gewissen Grade einzuschränken? Ist er bereit, seine Idee eventuell zu überarbeiten und zu modifizieren?

Die eingereichten Arbeiten - Wie man einen Ortsbezug konstruiert

Obwohl ein Ortsbezug in den Teilnahmebedingungen explizit gefordert worden war, wurden Vorschläge eingereicht, die zweifelsfrei autonomen Charakter hatten, denen aber der Ortsbezug per Deklaration umgehängt wurde²⁶¹: Der „Tübinger Denkflock“ etwa, oder das „Tübinger Pflockfeld“ waren erkennbar Werke, die der Künstler aus seinen Depot-Vorräten zusammenzustellen beabsichtigte, um sie in den Stadtraum zu verpflanzen. Verdacht erregten bei den Juroren Titel wie „Tübinger Wahrzeichen“ oder „Tübinger Sternstundenuhr“ und erwiesen sich, wie vermutet als gequälter Versuch einen Ortsbezug über beliebige Objekte zu stülpen. Andere Künstler gingen etwas raffinierter vor, bei dem Versuch ihren autonomen Arbeiten durch Namensgebung den Nimbus der Site Specificity zu verleihen. „Geist und Kultur - mindestens haltbar bis...“ betitelte ein Bildhauer sein konstruktives Gerüst in Form eines Bootsrumpfes, welches er in einem die Innenstadt durchziehenden Wasserlauf platzieren wollte. Eine Anspielung auf die Stadt des Geistes. Ein auf Grabmale spezialisierter Steinmetz hatte mehrere Entwürfe für Reliefs und steinerne Schrifftafeln eingereicht, denen er durch Texte Tübinger Geistes-Heroen symbolisches Gewicht gegeben hatte und sie dadurch zu Denkmalen zu erhöhen gedachte: „wie die Rosse, geh’n die gefangenen Elemente ...“ entnahm er Hölderlins Gedicht Mnemosyne. Der vorgesehene Standort war natürlich der Platz vor dem

²⁶¹ vgl. hierzu: Sol Lewitts Beitrag „Black Form“ zum Skulpturenprojekt Münster 1987, dem er nachträglich den Untertitel „dedicated to the missing Jews“ anfügte.

Hölderlinhaus. Sein Ernst Bloch gewidmetes „Denken heißt Überschreiten“ in Antiqua Lettern in eine Bruchsteintafel gefräst, erinnerte formal ein wenig an die Arbeiten des Schotten Ian Finlay, von dem der Bildhauer nach eigener, überzeugender Aussage noch nie etwas gehört hatte. Hier zeigt sich, dass durch Kunstformen, die mit Sprache und Schrift operieren, Ortsbezüge auf elegante und relativ einfache Weise zu konstruieren sind. Ein Beispiel für das kongeniale Zusammentreffen von Ort und formalem stilistischem Repertoire war der Vorschlag eines Künstlers, in dessen Werk Kreuzformen eine zentrale Rolle einnehmen. Diese wollte er in den Blendarkaden der Tübinger Mühlstraße, einer engen, von Fußgängern nur ungern benutzten Straße platzieren, um mit seinem „Kreuzweg“ in Erinnerung zu rufen, dass diese Straße mit Abgasmengen belastet ist, die weit über den zugelassenen Werten liegen. Sein Vorschlag wurde leider nicht prämiert, da der Ort schon durch eine andere, ebenfalls mit ökologischen Argumenten operierende Arbeit besetzt war, die zur Realisierung vorgeschlagen wurde. Mit einer skulpturalen Altlast aus der NS-Zeit beschäftigte sich - als einzige politisch argumentierende Idee - der Entwurf eines Tübinger Historikers, der auf die propagandistische Vereinnahmung und ideologische Indienstnahme des einstigen Universitätsmusikdirektors Friedrich Silcher und den mangelnden Willen der Stadtverwaltung die Geschichte gründlich aufzuarbeiten hinweisen wollte.²⁶² Die künstlerischen Strategien stehen dabei im Kontext einer kritischen Revision des Denkmals.²⁶³ Das 1940 von dem Stuttgarter Bildhauer Julius Frick nach Regieanweisung des örtlichen Kreisleiters geschaffene Monument zeigt den sinnenden Silcher, aus dessen Rücken ein fallender und ein kämpfender „guter Kamerad“ wachsen. Die Idee, die mächtigen Bäume, die den 4 Meter hohen Silcher-Koloss wie Wächterfiguren kreisförmig umstellen, durch Abfackeln in verkohlte Stümpfe zu verwandeln, fand - mangels ökologischer Korrektheit - leider nicht die Zustimmung der Jury. Eine derart radikale Strategie kritisch politischer Intervention

²⁶² siehe dazu: Karin-Anne Böttcher: „Ein steinernes Relikt der NS-Zeit“, in: Schwäbisches Tagblatt Tübingen vom 25. Juni 1988

²⁶³ Gegenstand der Untersuchung "Öffentliche Kunst als Denkmalkritik" sind künstlerische Arbeiten, die in Bezugnahme auf Denkmäler konzipiert bzw. realisiert werden, das heißt in Bezugnahme auf öffentliche Erinnerungszeichen, die von vornherein dazu errichtet wurden, an Personen oder Ereignisse zu erinnern. Seit Christos Verhüllung eines Reiterstandbildes auf dem Mailänder Domplatz 1970 ist eine nicht geringe Anzahl Denkmal bezogener Arbeiten u.a. von Daniel Buren, Jochen Gerz, Hans Haacke, Jenny Holzer und Krzysztof Wodiczko in Auseinandersetzung mit Kriegerdenkmälern, Mahnmalen zur Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus oder Lenin-Denkmalen entstanden. In der Untersuchung wird deutlich, in welcher Hinsicht Künstler die durch Denkmäler zum Ausdruck gebrachte Erinnerung an Personen oder Ereignisse reflektieren und dass Künstler zumeist kritisch zu den Ausgangsmonumenten Stellung nehmen. Siehe dazu: Herbert Jochmann: Öffentliche Kunst als Denkmalkritik, Weimar 2001

hätte den Rahmen der Veranstaltung wahrscheinlich gesprengt. Zudem wird eine derart provozierende Aktion nur dann überzeugen können, wenn der Künstler über ein gewisses Renommé im Kunstbetrieb verfügt, das auf einer überzeugenden, konsequenten und kontinuierlichen Arbeit mit politischen Themen basiert.²⁶⁴ Zu den Rahmen sprengenden Wettbewerbsbeiträgen zählte auch eine Performance mit Tanz und Musik, die eine Künstlergruppe in Form einer Videodokumentation eingereicht hatte. Abgesehen davon, dass sich ein direkter Bezug zum gestellten Thema nicht erkennen ließ, hätte sich eine temporäre Kunstform wie Performance/ Aktion oder Happening nur schwer in den Gesamtrahmen der Veranstaltung einbetten lassen.

Ein auf Lasertechnik spezialisierter und mit Laserkunst-Installationen erfahrener Künstler hatte eine Lichtbrücke vorgeschlagen, die das an der Peripherie liegende Soziokulturelle Zentrum mit der Innenstadt verbinden sollte. Ein spektakuläres und professionelles Konzept, nur hatte der Künstler die Kostenbegrenzung ignoriert. Weitere, hier nicht einzeln aufgeführte Vorschläge setzten sich mit vorhandenen Bildformen im Stadtraum auseinander: Das strukturelle Gerüst des altstadtbildprägenden Fachwerks wurde mit organischen Formen kontrastiert. Eine spätgotische Marienstatue sollte eine moderne Assistenzfigur erhalten, in die Pflasterung des Marktplatzes eine, dem Stadtwappen ähnliche, Zeichnung eingelassen werden. Nur fünf Beiträge hatten als Standort einen Platz oder eine Straße außerhalb der Altstadt gewählt. Eine pneumatische Skulptur etwa sollte über dem Tübinger Schloss schweben und ein gigantisches Tor, Autofahrer auf ihrem Weg in die Stadt begrüßen. Nur ungefähr 40 der 61 Wettbewerbsbeiträge waren von ihren Einsendern ernst gemeint. Der Rest - das gehört zu den Nachteilen eines offenen Wettbewerbs - war offensichtlich feucht fröhlichen Launen entsprungen.

Alle 61 Einsendungen wurden von den Organisatoren ernst genommen und dem Tübinger Publikum in einer Ausstellung in der Stadtbücherei präsentiert. „In einem Saal, dessen Großraum-Büro-Charme der fünfziger Jahre dank langer Reihen nackter Glühbirnen doch noch einigermaßen originell strahlte, liegen die Gedanken-

²⁶⁴ vgl. hierzu Arbeiten von Hans Haacke, zu dessen politischer Ästhetik die Untersuchung, Dekonstruktion und Rekontextualisierung von Symbolen gehört, wodurch er neue Sinn-Schichten aufscheinen lässt bzw. verdeckte freilegt. Als Beispiel sei hier das „Merry-Go-Round“, Münster 1997 und seine Projekt „Und ihr habt doch gesiegt“, Graz 1988 genannt. Siehe dazu auch: Karl Schawelka: Sinnliche Plötzlichkeit, in: Fakultät Gestaltung der Bauhaus Universität Weimar (Hrsg.): Hans Haacke Standortkultur. Das Politische in der Kunst, Weimar 1998, S. 11-32

Konzepte nun auf langen Tischen aus," vermerkte der Chronist der örtlichen Tageszeitung.²⁶⁵ Die Ausstellung bemühte sich, allen Arbeiten gerecht zu werden, jede hatte die gleiche Fläche zugeteilt bekommen. Ein fotokopiertes Blatt sollte dem Besucher, der mit den Bedingungen und Regularien des Projekts nicht vertraut war, zum Verständnis hilfreiche Informationen liefern. Die zur Bewachung der Entwürfe engagierte Aufsicht hatte die Aufgabe, die Besucher zu befragen, was sie von dem geplanten Projekt und den einzelnen Entwürfen hielten. Nach ihrer Auskunft hielt sich das Interesse, obwohl von der Tagespresse mehrfach angekündigt und im Veranstaltungskalender täglich erwähnt, sehr in Grenzen. Die Tübinger „Öffentlichkeit“, an die sich das Projekt ja wenden sollte, war in der Minderzahl. Die Mehrzahl der Besucher gab an, selbst künstlerisch tätig zu sein und fast alle beantworteten die Frage, ob sie schon einmal die Kassler documenta besucht hätten oder über andere Veranstaltungen im Bereich Kunst im öffentlichen Raum informiert seien, mit ja. Die Frage an die Besucher, ob es denn ihrer Ansicht nach Kunst sei, was in den Entwürfen vorgeschlagen werde, wurde fast von allen bejaht.²⁶⁶ So wurde die Ausstellung ausschließlich von einer Kunst-Öffentlichkeit rezipiert.

Auf der Suche nach Qualität - Wettbewerb und Jury

Wie Martin Warnke in seinem Buch über den Hofkünstler²⁶⁷ zeigt, haben Wettbewerbe um künstlerische Aufträge nicht selten zu hervorragenden künstlerischen Leistungen geführt und die Beteiligten zu Höchstleistungen herausgefordert. Herausragendes Beispiel dafür ist der Wettbewerb um die zweite Bronzetür des Florentiner Dombaptisteriums, aus dem 1401 Lorenzo Ghiberti vor seinen Kontrahenten Filippo Brunelleschi und Jacopo della Quercia als Sieger hervorging. An Kunst- und Architekturwettbewerben in der Renaissance beteiligten sich die berühmtesten Künstler der Zeit.²⁶⁸ Im 19. Jahrhundert gehörte die Teilnahme an Kunst-Wettbewerben, die im Rahmen der rasch zunehmenden Denkmalsaufgaben und der Ausschmückung von Rathäusern, Gerichten, Bahnhöfen

²⁶⁵ Helmut Hornbogen, „Hölderlins Turm wird verrückt“ in: Schwäbisches Tagblatt v. 17. Oktober 1990

²⁶⁶ Diese Informationen beruhen auf privaten Notizen

²⁶⁷ Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985

²⁶⁸ Am Wettbewerb zur Fassade des Florentiner Doms (1489-91) waren 46 Künstler beteiligt; Raffael, Peruzzi, A. Sangallo beteiligten sich an dem von Leo X. ausgelobten Wettbewerb um S. Giovanni dei Fiorentini; Michelangelo, Sangallo, Vasari und Sebastiano del Piombo waren Teilnehmer am von Paul III. ausgelobten Wettbewerb zum Kransgesims des Palazzo Farnese in Rom.

mit monumentalen allegorischen Wandmalereien²⁶⁹ von Ländern Städten und Kommunen ausgelobt wurden, zu den zentralen Möglichkeiten des Broterwerbs der Künstler.²⁷⁰ Aus der Vielzahl der Wettbewerbe seien hier folgende herausgegriffen: für das National-Denkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin (Reinhold Begas, 1889-1897), das Dürerdenkmal in Nürnberg (von Hähnel nach einem Entwurf Daniel Rauchs, 1846), das Lutherdenkmal in Wittenberg (J. G. Schadow ,1821) und die zwischen 1871 und 1914 meist von örtlichen Kunst- oder Altertumsvereinen ausgeschriebenen Wettbewerbe für Skulpturen „berühmter Söhne“ der jeweiligen Städte, darunter auch das Uhlanddenkmal (Gustav Kiez, 1873) in Tübingen. Führt die Autonomisierung der Kunst im 20. Jahrhundert zu einem Nachlassen der Wettbewerbe, zumindest was das gehobene künstlerische Feld anbetrifft - nur im Rahmen der Ausstattung von Kirchen und den Aufträgen für Kunst am Bau setzte sich die Tradition des Wettbewerbs ungebrochen fort - so kommt es bei der Projektkunst im öffentlichen Raum zur Wiederbelebung des alten Wettbewerbsgedankens. Die Aufforderung an Künstler, Ideenvorschläge zu erarbeiten, die von einer Jury geprüft, begutachtet und ausgewählt werden, ist bei kleineren Projekten von Kunst im öffentlichen Raum üblich. Und dabei gilt, dass der Grad der Provinzialität der Veranstaltung erfahrungsgemäß mit dem der Jury identisch ist. Vor allem hier herrscht offenbar ungebrochen die Vorstellung, dass Kunst jeder beurteilen könne, der über einen „gesunden Menschenverstand“ verfügt, also auch Verwaltungsbeamte, Gemeinderäte, Bürgermeister und der Chef des örtlichen Fremdenverkehrsamts. Dieser Typus der Jurierung von Kunst-Wettbewerben zählt zu den sonderbarsten Ritualen des Kunstbetriebs. Die bescheidenen Ergebnisse und zweifelhaften Entscheidungen im Rahmen von Wettbewerben zur Kunst am Bau der 60er und 70er Jahre liefern eine bildhafte Anschauung. Die großen bedeutenden Werke des 20. Jahrhunderts, so lässt sich verallgemeinernd feststellen, sind nie Ergebnisse von Wettbewerben gewesen. Eine Praxis, die sich bei Projekten zur Kunst im öffentlichen Raum seit den 80er Jahren durchgesetzt hat, ist, dass Kuratoren, die mit der Realisierung von Projekten beauftragt werden, auch die Künstler auswählen, welche innerhalb des

²⁶⁹ Siehe dazu: Monika Wagner: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Tübingen 1989

²⁷⁰ Siehe hierzu auch: Karl Schawelka: Bildhauerei um 1900 - ein subventionierter Erwerbszweig? Manuskript. Weimar 2003

vorgegebenen Kontexts eigene Ideen entwickeln, die wiederum von den Kuratoren auf ihre Realisierbarkeit geprüft und gegenüber den Auftraggebern eingefordert und vertreten werden. Vor allem bei Projekten, die Positionen beziehen, die sich kritisch mit der Geschichte, der politischen Praxis oder gesellschaftlichen Stellung der Auftraggeber oder maßgeblicher Sponsoren beschäftigen, kann es zu unlösbaren Konflikten zwischen Auftraggeberseite, Kuratoren und Künstlern kommen.²⁷¹

Die Auswahl der Jury-Mitglieder wurde beim Skulpturenprojekt Tübingen in Absprache mit Kurator und Kulturstadt getroffen. Die Verwaltung sollte, so die Vereinbarung, wenn möglich aus dem Verfahren herausgehalten und dieses einer möglichst fachkundigen, unbefangenen und objektiv argumentierenden Jury übertragen werden, welche aus den 61 Entwürfen diejenigen auszuwählen hatte, die qualitativ anspruchsvoll und zugleich realisierbar erschienen. Die fachliche Kompetenz und das Ansehen der in die Jury zu berufenden Personen sollte zudem die Ernsthaftigkeit des Projekts unterstreichen und seine Bedeutung mit einer Art symbolischem Kredit noch vor der Realisierung absichern. Allerdings setzte der Low Budget Rahmen der Veranstaltung hier enge Grenzen, üppige Honorare konnten nicht in Aussicht gestellt werden. So wurde der kühne Gedanke schnell wieder verworfen, Kunsthistoriker oder Kuratoren mit „Kunst im öffentlichen Raum“-Erfahrung aus Münster²⁷², Hamburg oder Bremen zu bewegen in die süddeutsche Kleinstadt zu reisen, um ein lokales Projekt mit unbekannten Künstlern zu jurieren. Als Preisrichter wurden schließlich eingeladen: Dr. Anette Michels, Kunsthistorikerin und Kustodin der Graphischen Sammlung als Vertreterin des Kunsthistorischen Instituts. Prof. Gert Riel, ein Bildhauer der Kunstakademie Stuttgart als Vertreter der künstlerischen Praxis. Prof. Utz Jeggle, Kulturwissenschaftler, langjähriger Bewohner Tübingens und bester Kenner der lokalen Verhältnisse, Prof. Wilfried Setzler, Historiker und Leiter des Kulturstadts und Prof. Götz Adriani, Leiter der Tübinger Kunsthalle.

Letzterer wurde weniger wegen seiner fachlichen Qualitäten als vielmehr wegen

²⁷¹ z.B. Hans Haackes Mercedes Benz Münster, Skulptur Projekte Münster; Zu Konfrontationen kam es bei dem vom Siemens Kulturprogramm geförderten Münchner Projekt „Dream City“, (1999) bei dem Ingo Vetter und Annette Weiser sich im Rahmen ihres Beitrags kritisch mit der Unternehmenspolitik des Siemenskonzerns während der NS Zeit auseinandersetzen wollten und mit einer Unterlassungsklage bedroht wurden, worauf sie ihr Projekt absagten. Vgl.: Heinz Schütz, „Dream City“ in: kunstforum international, 1999 Bd. 145 S. 312

²⁷² vorgeschlagen wurde Walter Grasskamp. Eine später an ihn gerichtete Einladung zu einem zusammen mit der Universität Tübingen geplanten Vortrag zur Kunst im öffentlichen Raum lehnte Grasskamp wegen Arbeitsüberlastung in Sachen Kunst im öffentlichen Raum ab.

seiner Ausstrahlung auf potentielle Sponsoren in den Kreis gebeten. Geplant war, möglichst viele finanzkräftige Förderer für das Projekt zu gewinnen, allen voran Daimler Chrysler, deren PR Chef Matthias Kleinert die erfolgreiche Tübinger Kunsthalle und alle von Adriani geförderten Veranstaltungen seinerzeit besonders großzügig unterstützte. Wie wenn dieser den eigentlichen Grund seiner Einladung geahnt hätte, sagte Adriani kurzfristig am Morgen vor der Tagung der Jury ab. Offenbar wollte er sein symbolisches Kapital nicht in die Wagschale eines Projekts werfen, dessen Qualität nicht abzuschätzen war und dessen Ausgang ihm ungewiss erschien.

Aus einer 15jährigen Distanz stellt sich im Rückblick folgende Frage: Sollte eine Jury, die über Kunst im öffentlichen Raum zu richten hat, einen Einblick oder besser noch einen Überblick über diese spezielle Kunstpraxis und ihre Entwicklung haben, um fundierte Entscheidungen zu treffen?

Im Schnelldurchgang - Das Konklave der Jury

In einem ersten Schnelldurchgang wählte die Jury am 12. Oktober 1990 zuerst 25 Arbeiten aus, die sich durch professionell gezeichnete Pläne, ansprechende Skizzen, sauber formatierte Texte und sorgfältige Präsentation aus der Gesamtmenge hervorhoben. Nach einem zweiten Durchgang, bei dem die Originalität der Idee, der Ortsbezug des Entwurfs, der den Entwurf begleitende Text und die Frage, ob der Künstler wohl in der Lage sei seinen Entwurf zu realisieren, von den Jurymitgliedern diskutiert wurde, waren elf Arbeiten übrig geblieben. Bei ihrer Auswahl hatten die Mitglieder stets die Vorstellung einer Ausstellung im Außenraum vor Augen, in der möglichst viele Varianten von Kunst im öffentlichen Raum in einen einstündigen Rundgang eingegliedert werden konnten. Walter Grasskamp hat in seinem einleitenden Essay im Katalog des Projektes in Münster 1997 auf die Notwendigkeit der räumlichen Beschränkung des Schauplatzes hingewiesen, die notwendig sei, um dadurch die bessere Erkennbarkeit des Projekts als Einheit zu ermöglichen: „Der urbane Hintergrund für große Kunstereignisse muss klein sein, und die Enge des Schauplatzes erhöht die Wahrnehmbarkeit der Intervention.“²⁷³ Die Eingrenzung des Schauplatzes auf die Tübinger Altstadt widersprach jedoch der in der Ausschreibung empfohlenen Beschäftigung mit Rand-Stadtbereichen, wodurch der thematische

²⁷³ Walter Grasskamp: Kunst und Stadt, in: Skulptur. Projekte Münster, 1997 S. 35

Aspekt weitgehend obsolet geworden war.²⁷⁴ Diese Ungereimtheit wurde auch von einigen Künstlern scharf kritisiert und führte zu dem Vorwurf, dass es sich bei dem Projekt doch nur um eine jener konventionellen „Kunst-in-der-Stadt“-Ausstellungen handle, der man ein „progressives Mäntelchen in Form von wissenschaftlich klingender Beipackliteratur“²⁷⁵ übergestülpt habe.

Hier offenbarte sich die Schwierigkeit, die Probleme des öffentlichen Raums im spezifischen Kontext am Einzelbeispiel aufzeigen zu wollen und gleichzeitig eine Ausstellung zu schaffen, die den Regeln einer benutzerfreundlichen Dramaturgie folgen sollte.²⁷⁶ Somit wandte sich das Projekt nicht primär an die Benutzer des öffentlichen Raums, sondern vielmehr an ein Kunst-Publikum, an eine Kunst-Öffentlichkeit, die erst durch das Projekt selbst geschaffen und, wie sich zeigte, durch die Medien entwickelt werden sollte.

Um die Prozedur zeitlich etwas zu straffen und der Jury die Lektüre von zum Teil umfangreichen Erläuterungstexten zu ersparen, präsentierte der Kurator die Arbeiten der Jury und gab kurze Zusammenfassungen der Ideen. Die Gestaltung und optische Aufmachung der Wettbewerbsbeiträge, so die Beobachtung des Verfassers, war für die Aufmerksamkeit und die Zeit, die die Jury für jeden einzelnen Beitrag aufwendete, entscheidend. Besonders aufwändig gestaltete Modelle, professionelle Architekturzeichnungen und professionelles Material (Lichtpausen, etc.) wurden sehr viel gründlicher und länger betrachtet als Skizzen und ausführliche Beschreibungen. Zudem war während der Arbeit der Jury eine sonderbare Beobachtung zu machen: die zu jurierenden Entwürfe regten offensichtlich die Phantasie der Juroren zu eigenen Ideen und Vorschlägen im Sinne des Wettbewerbs an. So wurden vereinzelt auch Überarbeitungsvorschläge gefordert, deren gewünschtes Endergebnis sehr präzise vorformuliert war und die Idee des Einsenders völlig verändert hätte. In mehreren Fällen formulierten Mitglieder der Jury eigene Entwurfsideen zu den

²⁷⁴ Die Schwierigkeit der Rezeption, die sich durch eine in verschiedene Orte, Medien und Zeitpunkte verlagernde (nicht in sich geschlossenen) Präsentation ergibt, betont Edgar Elger im Zusammenhang mit der von ihm kuratierten Veranstaltung ‚Außenraum Innenstadt‘, Hannover 1991: „Den Ausstellungsbesuch im üblichen Sinne kann es deshalb für ‚Außenraum Innenstadt. Kunst in den Medien‘ gar nicht geben. Niemand wird am Ende die ganze Präsentation gesehen haben, und wenige werden auch alle zehn Beiträge vor Ort erlebt haben.“ zit. nach Büttner 2004, S.129

²⁷⁵ Handschriftliche Notiz des Verfassers vom 26. Oktober 1990

²⁷⁶ Manfred Schneckenburger schildert ein ähnliches Problem, das sich ihm bei der Präsentation von Außenskulpturen während der documenta 8 stellte: „Dann versucht man natürlich irgendwann jemanden in diese Ecke, an diesen Ort zu drängen, damit es nicht nur Ostereiersuchen bleibt. (...) Die Konzeption ist der Erkenntnisvorgang, was könnte es werden. Man versucht es dann einerseits frei zu lassen, das ist auch richtig so, zumindest zeitweise, zum anderen aber daraus so etwas wie eine Ausstellung zu erhalten.“ Schneckenburger 1993 zit. nach Büttner 2004, S. 63

gewählten Orten. Bei diesem kreativen Treiben drängte sich dem Beobachter die Frage auf, ob man denn unbedingt ein bildender Künstler sein muss, um konzeptuelle und kontextuelle Ideen für Objekte, Installationen oder Prozesse im öffentlichen Raum zu entwickeln. Die Jury, so eine weitere Beobachtung, war weniger daran interessiert, die Qualität der einzelnen Arbeiten herauszustellen, als dass sie versuchte, aus den zur Disposition stehenden Wettbewerbsbeiträgen eine Ausstellung zusammenzustellen.

Prämierte und zur Realisierung vorgeschlagene Arbeiten

Im Folgenden sollen die von der Jury prämierten und zu Realisierung vorgeschlagenen Projekte und ihre Autoren vorgestellt werden. Um dem Leser einen Eindruck über die sprachliche Umsetzung der bildnerischen Idee zu vermitteln, werden Entwurfstexte der Künstler ausführlich zitiert. Bei der Analyse von Entwurf und realisierter Arbeit sollen Fragen geklärt werden, wie überzeugend auf die gestellte Bedingung der im Wettbewerb geforderten „Site Specificity“ eingegangen wurde und auf welche Besonderheit des Ortes sich der Künstler mit seiner Intervention bezieht. Daran knüpft sich die Frage nach der Komplexität des Ortsbezugs. Was muss der Betrachter über den Standort der Arbeit wissen, um den Sinn der Arbeit zu erschließen? Hat die Arbeit einen einfachen Bezug zum Ort oder ist der Bezug mehrfach codiert? Zudem wird, wo es möglich war, versucht, die betreffende Arbeit kunsthistorisch zu verorten und gegebenenfalls hinterfragt, auf welche Vorbilder sie sich eventuell bezieht und in welcher Tradition sie festzumachen ist. Angesprochen werden auch praktische Aspekte der Realisierung, die zum Teil unvorhergesehenen Probleme und Schwierigkeit, die sich bei der Realisierung ergaben und wie diese gelöst - oder nicht gelöst werden konnten. Bis zu welchem Grad waren die Künstler bereit, ihre Ideen zu modifizieren, wenn es zur Realisierung erforderlich war? Die Frage, welche Reaktion die jeweilige Arbeit bei den Passanten ausgelöst, wie sie aufgenommen, ob sie überhaupt beachtet, als Kunst (an-)erkannt oder als solche akzeptiert wurde, soll mit Hilfe der vom Forschungsseminar des LUI durchgeführten Erhebung beantwortet werden. Dabei wird weniger auf die mittels eines Fragebogens erstellte quantitative Erhebung zurückgegriffen, brauchbarer für die Rezeptionsanalyse erwiesen sich die vor Ort gemachten qualitativen Interviews. Ausgewertet werden ferner sämtliche, das Projekt betreffende Berichte und

Leserbriefe der lokalen Tageszeitung.

Im Weiteren wird für die im Wettbewerb ausgezeichneten Einsender einheitlich der Terminus Künstler verwendet, ungeachtet, ob sie sich selbst als solche bezeichneten oder den Begriff zu vermeiden suchten oder ablehnten. Über die unterschiedliche Selbstcharakterisierung, den Grad des Beharrens auf dem Künstlerstatus oder die Betonung der Beteiligten wird an späterer Stelle die Rede sein.

Karin Auberlen-Bandomer: „Der Torbogen“

Der Ort: Karin Auberlen-Bandomer hatte bis dahin noch nie im öffentlichen Raum gearbeitet. Sie ist Autodidaktin und hatte sich hauptsächlich mit Aquarellmalerei beschäftigt. Karin Auberlen-Bandomer hatte für ihre Intervention eine der seinerzeit mestdiskutierten Problemzonen der Stadt, die Tübinger Mühlstraße gewählt und wurde für ihren Entwurf von der Jury mit einem Hauptpreis ausgezeichnet. An dieser Hauptverkehrsader, einem städtischen Nadelöhr mit einem täglichen Verkehrsaufkommen von bis zu 20.000 Fahrzeugen, die zwei durch einen Berg getrennte Stadtteile verbindet, hatte sich die Bürgerschaft in den 80er Jahren gespalten. In Bürgerinitiativen kämpften sie für oder gegen die Sperrung der Straße für den Autoverkehr. Der ökologisch orientierten Fraktion, die für die Reduzierung des Verkehrs durch eine Einbahnstraßen Regelung kämpfte, standen die Autofahrer und die Handel- und Gewerbefraktion gegenüber, deren Argumente von „Freie Fahrt für freie Bürger“ (ADAC) bis zur differenzierten Analyse reichte, in der die Nachteile auf die wirtschaftlichen und verkehrstechnischen Auswirkungen einer Sperrung für die Gesamtstadt aufgezeigt wurden. Verschiedene Messungen hatten ergeben, dass die Abgasbelastung in der Straßenschlucht bei schlechter Wetterlage weit über die zulässigen Grenzwerte hinausreichte. Die Straße, erst im späten 19. Jahrhundert über dem historischen Mühlgraben errichtet, verläuft als tiefer Einschnitt in einem Graben: auf einer Seite begrenzt durch eine Bebauung aus dem späten 19. Jahrhundert, auf der anderen durch eine Mauer, die durch neugotische Blendbögen strukturiert und mit Zinnen bekrönt ist.

Nach dem französischen Ethnologen und Anthropologen Marc Augé, der im öffentlichen Raum Orte von Nicht-Orten unterscheidet,²⁷⁷ kann die Mühlstraße als

²⁷⁷ Marc Augé: Orte und Nicht-Orte, Frankfurt/M. 1994

Ort ohne Eigenschaften²⁷⁸ klassifiziert werden, als semantisch unbelasteter identitätsloser Nicht-Ort. Dieser Ort ist auf seine verkehrstechnische Funktion reduziert, die Passanten versuchen ihn so schnell wie möglich zu durchqueren. Damit steht die Mühlstraße in denkbar größtem Gegensatz zu den von den anderen Künstlern gewählten repräsentativen Plätzen (Hölderlinturm, Burse, Marktplatz). So waren, wie die Erhebung der Forschergruppe des LUI zeigte, die Passanten überrascht, hier ein Kunstobjekt vorzufinden, worauf sie, da es die meisten gar nicht bemerkten, erst hingewiesen werden mussten. Karl Schawelka konstatiert, es sei unmöglich derartigen Nichtorten mittels künstlerischer Interventionen zu einer Identität zu verhelfen, weil sich Kunstwerke, verpflanzt man sie in den Kontext von Nicht-Orten, in Design verwandeln würden.²⁷⁹

Der Entwurf: In ihrem Wettbewerbstext formulierte Karin Auberlen-Bandomer ihre Idee folgendermaßen: „Ein Tor zur neuen Sicht der westlichen Stützmauer der Mühlstraße. Die Innenfläche eines Tores (im Plan gekennzeichnet) soll mit Wasserhöchstdruckstrahl (Dampfstrahl) behandelt werden, so dass der Natur-Ton des Sandsteines wieder sichtbar wird.

Durch dieses Aufhellen der Fläche kommt die Form des Bogens wieder zu Geltung. Diese Unterbrechung der grau in grauen Wand durch ein helles Tor soll zu einer neuen Betrachtungsweise der Mauer und zum Nachdenken anregen, zum Beispiel: Warum nur ein Tor? – Fahren weniger Autos, dann ist die Erhaltung der Baudenkmäler besser möglich, das bedeutet eine schöne Stadt. Bei Dunkelheit soll dieses Tor mit einem Strahler beleuchtet werden.

Dieses eine Tor als Denkanstoß und Versuch für die Idee, die ganze Mauer durch Tore (wie im Entwurf) zu strukturieren und die graue, schützende Patina auf den gestaltenden Bögen zu belassen. Es ist sehr viel weniger aufwendig und schonender nur diese Innenflächen zu behandeln, aber optisch sehr viel effektiver.

Mit diesem Tor will ich für die Verkehrsberuhigung der Mühlstraße werben und auf die mögliche Gestaltung der Mauer hinweisen, die durch direkt davor gestellte alte

²⁷⁸ In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass sich die Musik-Gruppe „Dieter Thomas Kuhn“ für ihr Open Air Konzert 1998 in der Tübinger Altstadt nicht einen der beliebten und von Veranstaltern favorisierten „malerischen“ Plätze, sondern den unwirtlichsten Ort der Stadt, die Mühlstraße, gewählt hatte und diesen „Un-Ort“ für 4 Stunden mit 6000 Fans in einen Ort verwandelt hatten.

²⁷⁹ Vgl. Schawelka, 1998 S. 62; „In gleicher Weise verwandeln Nicht-Orte jedes Kunstwerk in Design.“ Schawelka nennt als Beispiel die Ausstattung des Messegeländes Leipzig. Dazu angefügt sei das Beispiel der kontext-abhängigen Wirkung von Rodins „Denker“ im Garten des Rodin Museums, Paris und die Aufstellung derselben Skulptur in der kaum 200 Meter entfernten Metro Station Varenne.

Straßenlaternen sogar noch ein romantisches Gesicht bekommen könnte. Zur Ausführung: Wasserdruckstrahl: 4-5 m² in der Stunde kostet 240,- DM. Dazu kommt die Errichtung einer Schutzwand, Gerüst, Strom- und Wasseranschluss und Stilllegung der Mühlstraße für entsprechende Stunden. Außerdem sollte einmal im Jahr die freigelegte Fläche mit Silicon gestrichen werden, bis diese einen genügenden Schutzfilm hat. Zuzüglich Kosten für die Einrichtung einer nächtlichen Beleuchtung.“

Urteil der Jury: Die Entscheidung der Jury diesen Entwurf (Abb.1) mit einem Hauptpreis auszuzeichnen, verdankt sich maßgeblich der Fürsprache eines Tübinger Jurymitglieds, das die Mühlstraßen-Debatte als engagierter Bewohner der Stadt nicht nur verfolgt, sondern selbst Position auf Seite der Straßen Sperrungs-Befürworter bezogen hatte. Der Empirischen Kulturwissenschaftler und Soziologe unterstrich den interessanten Kontext der Arbeit. Er hatte sich mit dem ganzen Prozess der Auseinandersetzung, der sich in Bürgerinitiativen, Protestaktionen und Leserbriefschlachten in der Lokalzeitung abgespielt hatte, bereits berufsmäßig beschäftigt.

Einwände kamen dagegen vom Künstler im Kreis der Jury, der weniger an der aktuellen Diskussion um die Straße interessiert war und stattdessen auf die formale Qualität des Entwurfs verwies, die er als „bescheiden“ bezeichnete. Die aquarellierte Entwurfsskizze, die die Künstlerin ihrem Text beigelegt hatte, bezeichnete er als „rührend, dünn und fade“.²⁸⁰ Besonders der Passus, in dem die Künstlerin die Möglichkeit zur Gestaltung der Straße beschreibt und die Aufstellung alter Straßenlaternen vorschlägt, um der Straße ein „romantisches Gesicht“ zu verleihen, veranlasste ihn zur Nachfrage, ob denn bekannt sei, was die Künstlerin sonst noch für Arbeiten vorzuweisen habe. Die am Formästhetischen orientierte Fraktion der Jury sprach sich gegen die Prämierung des Entwurfs aus, wurde aber von den am Konzept Interessierten überstimmt. Beschlossen wurde, den Entwurf auf seine Realisierungsmöglichkeit zu überprüfen und gegebenenfalls überarbeiten zu lassen.

Die Realisierung: Bei der Umsetzung (Abb. 2) zeigte sich, wie wichtig eine möglichst detaillierte Recherche über die technischen Aspekte der Realisierung bei Kunst im öffentlichen Raum Projekten ist. Die von der Künstlerin geplante Reinigung

²⁸⁰ sämtliche hier angeführten Zitate stammen aus einem Protokoll, das der Verfasser während der Sitzung der Jury am 26. Oktober 1990 gemacht hat.

des Bogens, auf dem sich Ruß und Abgase aus 70 Jahren Autoverkehr in Form einer zähen, fast teerartigen Schicht festgesetzt hatten, stellte ein unlösbares Problem dar. Ein erster Versuch, den eine auf Reinigung von Industriegebäuden spezialisierte Firma unternahm, brachte ein enttäuschendes Ergebnis. Der Bogen hob sich nur schwach von den benachbarten ab und zeigte statt einer gleichmäßigen Fläche dunkle Flecken. Zudem waren die Ränder, ganz in Gegensatz zum Entwurf, weit davon entfernt, eine präzise Linie zu ergeben. Sie fransten unregelmäßig aus. Den Vorschlag der Firma, mit schwerem Gerät anzurücken, um die Schmutzschicht mit scharfen Chemikalien unter Hochdruck zu lösen, verhinderte das Denkmalamt. Eine derartige Prozedur, so sein berechtigter fachlicher Einwand, hätte den Sandstein nicht nur gereinigt, sondern auch die Schicht entfernt, die ihn vor Zersetzung schützt. Auch die Beleuchtung konnte den unbefriedigenden Charakter der Säuberungsaktion nicht verbessern. Eine auf Theaterbeleuchtung spezialisierte Firma hatte an einem Haus auf der gegenüberliegenden Seite der Straße Hochleistungsstrahler installiert und den Lichtkegel mit Schablonen genau dem Bogen angepasst. Das Licht hob den Bogen zwar bei Dunkelheit deutlich hervor, aber der eigentliche geplante Effekt, die Sauberkeit des Steins augenfällig zu machen, ließ sich ohne Kenntnis der Idee nicht an der Installation ablesen.

Eine derartige Arbeit, darauf hatte der mit den praktischen Aspekten vertraute Künstler schon während der Jurysitzung hingewiesen, lebt von der Präzision der Ausführung. Die Künstlerin selbst war über das mangelhafte Ergebnis, das die Umsetzung ihrer Idee ergeben hatte, offensichtlich weniger enttäuscht.

Formale Analyse: Der Ansatz ihres Entwurfs, sieht man von den geäußerten Vorschlägen zu Verschönerung und „Romantisierung“ ab, beinhaltete Aspekte einer konzeptuellen ökologischen Intervention. Im Gegensatz zu der von der Künstlerin in den Vordergrund gestellten Oberflächenästhetisierung, wurde die konzeptuelle Komponente - schon zu Beginn des Projekts - vom Kurator als wichtigstes Moment der Arbeit herausgehoben und auch die Darstellung vor der Jury und die Interpretation in den Medien in diese Richtung gelenkt. Das eigentliche Werk sollte weniger die herausgearbeitete Form sein, sondern die durch den künstlerischen Eingriff ausgelösten Reflexions- und Kommunikationsprozesse, die schließlich über den Kunstkontext hinaus, im Sinne einer „Kunst im öffentlichen Interesse“, Veränderungsprozesse in Gang setzen sollte. Im Idealfall, von dem diese Arbeit

allerdings weit entfernt war, wäre das Ziel einer derartigen interventionistischen Kunst gewesen, mithilfe des symbolischen Kapitals und des gesellschaftlichen Prestiges von Kunst (das im Falle einer unbekannten lokalen Künstlerin eher gering einzuschätzen ist) eine Veränderung zu bewirken - die Reduzierung oder Beschränkung des Verkehrs. Zumindest sollte sie aber aufklärerisch wirken und zu einer Sensibilisierung der Öffentlichkeit führen. Umweltprobleme werden in hohem Maße medial und über abstrakte, für den Laien nicht verstehbare Mess- und Richtwerte, durch Diagramme und Grenzwerte vermittelt. So können sie zwar leicht benannt werden, was aber nicht zum umweltbewussten Handeln führt. Abstraktes Wissen und nicht die Erfahrung von Zusammenhängen kennzeichnet das allgemeine Umweltbewusstsein. Hier liegt das Erkenntnispotential von Auberlen-Bandomers Arbeit.

Die Künstlerin hatte keine Einwände, dass dadurch die Zielrichtung ihrer Idee umgeleitet, der schmückende, dekorative Aspekt unterschlagen und das ökologisch politische Konzept in den Vordergrund geschoben wurde, eine abstrakte Größe wie Luftverschmutzung in einer sinnlich wahrnehmbaren Form zu visualisieren und gleichzeitig die freigelegte Fläche als abstraktes, geometrisches Bild hervorzuheben, das sich aus einer Serie von verschmutzten Blendbögen kontrastierend heraushebt.

Anmerkungen zu einer ökologischen Kunst und Ästhetik: Das Torbogenprojekt lässt sich in eine, wenn auch entfernte, Linie mit den ökologischen Projekten von Joseph Beuys stellen, der mit seinen Aktionen Spülfelder (Hamburg 1983, nicht realisiert) oder den 7000 Eichen (Kassel, Beginn 1982) Kunst als Ressource ökologischer Transformationen begriff. Fünf Jahre nach Karin Auberlen-Bandomers Torbogenprojekt initiierte die Heinrich-Böll-Stiftung Hessen e.V. einen Arbeitskreis in dem Künstler, Sozialwissenschaftler, Akteure aus der kulturellen Praxis und der Kulturpolitik unter dem Titel "Ästhetik - Ökologie, Natur - Kunst" Fragen nach der Bedeutung von Ästhetik und Kunst für einen veränderten Umgang mit Natur untersuchten.²⁸¹ Im Sinne dieser Fragestellungen fand ein erstes Werkstattgespräch 1996 in Frankfurt statt. Das Ergebnis dieser Diskussionsrunde war die Idee einer Tagung, die ein Jahr später während der documenta 10 gemeinsam mit der Heinrich-Böll-Stiftung und dem Fachbereich Stadt- und Landschaftsplanung der Gesamthochschule Kassel realisiert wurde. Unter dem Motto "Stadt und Ökologie,

²⁸¹ Detlev Ipsen; Astrid Wehrle (Hrsg.): Stadt und Natur - Kunst und Ökologie, Frankfurt 1998

Kunst und Natur" wurden künstlerische Produktionen und Stadtplanungen in ihren Beziehungen zur Natur und natürlicher Mitwelt thematisiert. Bei der viel zitierten Ausstellung „Culture in Action, New Public Art“ 1992/93 hatte Mark Dion und „The Chicago Urban Ecology Action Group“ mit Schülern die ökologische Situation Chicagos durch Aktionen und Prozesse unter einem Kunstanspruch untersucht.²⁸²

Zur Rezeption: Die Installation von Karin Auberlen-Bandomer war ohne Vorwissen über die Intention der Künstlerin (beziehungsweise des Kurators) nicht zu verstehen. Die Arbeit wurde kaum wahrgenommen und war nur nachts sichtbar: „In Gesprächen über das Skulpturenprojekt als Ganzes erwies sich der Mühlstraßenbogen als wenig beachtet oder wenig bemerkt,²⁸³ so die Bilanz von Gundula Irmert-Müller und Katharina Sommer, die im Rahmen des Begleitseminars des LUI die Passanten in der Mühlstraße befragten. Und sie vermuten: „Zwar ist die Skulptur - wie die meisten anderen ortsgebunden - aber kaum jemand ist in solch einem unwirtlichen Raum auf Außergewöhnliches, gar auf Kunst gefasst.“²⁸⁴ Der Sinn der Arbeit konnte von nicht-informierten Betrachtern entweder nicht erkannt werden oder sie bezweifelten, ob es Aufgabe von Kunst sein könne, die Verschmutzung symbolhaft zu verbildlichen: „Frage: Haben Sie eine Vorstellung, welche Intention dahinter steckt? Antwort: Na, um zu zeigen, wie dreckig es ist. Frage: Was halten sie von dieser Art von Kunst? Antwort: Dass unsere Luft nicht die beste ist, das weiß ich auch so.“²⁸⁵ „Er ist sauber aber nicht weiß, wie eine Passantin spitz bemerkte.“²⁸⁶ Und die das Projekt beobachtenden Autorinnen kommen schließlich zu folgendem Fazit: „In diesem und ähnlichem Tenor verebbten alsbald die heraufbeschworenen Denkanstöße. In Gesprächen über das Skulpturenprojekt als Ganzes erwies sich der Mühlstraßenbogen als wenig beachtet oder wenig bemerkt. Selbst bei unseren Interviews vor Ort mussten die Passanten zuerst auf das Objekt aufmerksam gemacht werden, bevor sie sich dazu äußern konnten. In Konsequenz müsste das Fazit lauten: Kaum Reaktionen, wenig Wirkung, nicht spektakulär genug.“²⁸⁷

²⁸² Sculpture Chicago (Hrsg.): Culture in Action, Seattle 1995/94

²⁸³ Gundula Irmert-Müller/Katharina Sommer: „Ein helles Tor, na und!“ maschinenschriftliche Seminararbeit, S.1, 1992 Archiv LUI

²⁸⁴ a.a.O. S.2

²⁸⁵ a.a.O. S.3

²⁸⁶ a.a.O. S.5

²⁸⁷ a.a.O. S.7

Albert Füger: „Die unterirdische Straße“

Die Idee: „Ich verstehe mich mit meinen technischen Vorschlägen keineswegs als Kunstschaffender“, vermerkt Albert Füger, dessen Arbeit ebenfalls von der Jury ausgewählt und zur Realisierung vorgeschlagen wurde, im Schreiben, das seinen Entwurf begleitet. Albert Füger war - und ist - der Leiter des Tiefbauamts der Stadt Tübingen: „Als Mitarbeiter der Stadtverwaltung Tübingen bin ich im Berufsleben in meinem Bereich Tiefbau täglich mit der Straße als öffentlichem Raum konfrontiert. Dabei mache ich die Erfahrung, dass sich der Durchschnittsbürger nicht bewusst ist, welches komplizierte Räderwerk reibungslos funktionieren muss, damit so viele Menschen mit so hohen Ansprüchen an die Lebensqualität problemlos zusammenleben können. Dieses komplizierte Räderwerk funktioniert ausschließlich über die Straße, die als öffentlicher Raum das soziale Zusammenleben erst ermöglicht. Es ist mein Anliegen, aufzuzeigen, wie vielfältig diese Funktionen der Straße sind, die über den vieldiskutierten Straßenverkehr hinausgehen. Mein Anliegen ist auch die Menschen zumindest indirekt etwas in den Blickpunkt zu rücken, die tagtäglich zum Funktionieren dieses Räderwerks beitragen. Da in der Auslobung des offenen Wettbewerbes für das Skulpturenprojekt Kunstschaffende angesprochen sind, möchte ich meinen Vorschlag sozusagen als außer Konkurrenz laufend einreichen.“²⁸⁸

Fügers Idee war durch den täglichen Umgang mit Plänen, Landkarten und Konstruktionszeichnungen entstanden, die nach seiner eigenen Aussage „auch eine ganz eigene, eher technische Schönheit haben.“²⁸⁹

Der Entwurf: Füger schickt seinem Vorschlag folgende kulturgeschichtliche Überlegungen zur Funktion der Straße voraus: „Die Straße ist eine wesentliche Voraussetzung für jede Zivilisation und Kultur, die erst einen Austausch unter Menschen und ein Zusammenleben in einer komplexen Gesellschaft ermöglicht. Die Straße dient dem Austausch von Menschen, Waren und Gütern, dem Austausch von Meinungen und Informationen und dem Austausch von Kulturen - kurz dem sozialen Zusammenleben. Welch tief greifende Änderungen dieses soziale Zusammenleben erfahren hat, lässt sich am Beispiel der heutigen Straße zeigen.

Die Funktionen der Straße, die ‚Lebensader‘ Straße wird immer weniger sichtbar,

²⁸⁸ Text zum Wettbewerbsbeitrag, Albert Füger, Kulturamt Tübingen

²⁸⁹ Aus dem Protokoll zum Treffen der Künstler am 4. Mai 1991

obwohl die Fragilität des Gesamten, die Abhängigkeit des Einzelnen von dieser Vernetzung immer größer wird.

Erst wenn die Adern versagen, wie zum Beispiel bei Stromausfall, flackert eine Ahnung von dieser Abhängigkeit auf. Ansonsten sind ständig unsichtbare, anonyme Kräfte am Werk, die diese Adern unterhalten, warten, ausbauen, umbauen. Aber für jeden sichtbar sind gewissen Zeichen in und an der Straße wie Schachtdeckel, Einläufe in das unterirdische System, unverständliche Tafelchen am Straßenrand, graue Schränke, die jedoch von der übergroßen Zahl der Bürger nicht richtig interpretiert oder gedeutet werden können. Nur für den Fachmann sind diese Zeichen deutbar, sind diese Lebensadern auf seinen Plänen nachvollziehbar.

Technische Realisierung: Einfachste Möglichkeit ist die Projektion des unterirdischen Teiles der Straße an die Straßenoberfläche. (Abb. 3)

Der farbige Plan der Fachleute wird im Maßstab 1:1 original auf die Straße aufgemalt, einschließlich Beschriftung und Planzeichen. Die „geheimen“ Zeichen werden lesbar; die Schächte und Deckel erhalten einen Sinn; die Komplexität der Straße/des öffentlichen Raums in seiner Funktion wird sichtbar“.²⁹⁰

Die Frage nach den Kosten für die Arbeit beantwortet Fäger folgendermaßen:

„Die weitestgehend kostenlose Ausführung durch Fachfirmen, die im Tiefbau für die Stadt Tübingen tätig sind, erscheint prinzipiell denkbar. Im Allgemeinen haben Tiefbauunternehmen keine entsprechende Möglichkeit zu Selbstdarstellung.“ Der Künstler sieht - obwohl er nicht explizit darauf hinweist - in seinem Entwurf nicht nur eine Möglichkeit zur Selbstdarstellung der für sein Amt tätigen Firmen, sondern auch, was legitim erscheint, für sein, sonst im Untergrund arbeitendes Amt selbst.

Urteil der Jury: Vor allem die nicht aus dem künstlerischen Umfeld stammenden Jurymitglieder, der Kulturwissenschaftler und der Kulturamtsleiter befürworteten die Realisierung von Fägers Entwurf. Sie hoben die didaktischen Qualitäten der Idee hervor. Auch dass ein städtischer Beamter sich Gedanken zu einem Kunstprojekt gemacht und Vorschläge zum Skulpturenprojekt eingereicht habe, sei außergewöhnlich und verdiene Respekt. Zur Bekräftigung diene das Diktum von Joseph Beuys, nach dem jeder Mensch ein Künstler sei, womit Beuys ja die Möglichkeit zum kreativen Handeln in allen Tätigkeitsbereichen gemeint habe und dieser Entwurf ein schönes Beispiel dafür sei. Der professionelle Künstler war eher

²⁹⁰ Text zum Wettbewerbsbeitrag, Albert Fäger a.a.O.

skeptisch und wandte ein, dass, wenn der Einsender mit einem Kunstanspruch aufgetreten wäre und die Ästhetik der Pläne in den Vordergrund gestellt hätte, er sich besser mit diesem Entwurf hätte anfreunden können. Die Kunsthistorikerin verwies auf Land Art und Christo und die Ästhetik von Plänen und Landkarten. Der Kulturamtsleiter bemerkte pragmatisch, dass die Teilnahme eines städtischen Angestellten im höheren Dienst auch die Bereitschaft der involvierten Behörden erhöhe, die Genehmigungsverfahren, die bei der Realisierung des Projekts auf die Organisatoren zukämen zu beschleunigen und sich die Chancen, dass die Veranstaltung von den Bewohnern akzeptiert werde, erhöhten. Er bemerkte zudem, dass die in Kunst versteckte Selbstdarstellung des Tiefbauamtes auch die in den städtischen Ämtern sicher bald kursierende Frage, warum für ein derartiges Kunst-Projekt so viel Mittel bereitgestellt würden, etwas abgemildert würde.²⁹¹ Der Vorschlag die Kosten der Realisierung durch eine Beteiligung der mit dem Tiefbauamt zusammenarbeitenden Firmen zu minimieren, überzeugte alle Mitglieder der Jury.

Der Ort: Laut Füger sei die Realisierung seines Entwurfs im ganzen Stadtgebiet möglich. Bei einer Lage-Besprechung mit dem Kurator, in der es um die konkrete Ortswahl ging wurde folgender Beschluss getroffen: Der zu wählende Ort sollte auf den zugrunde liegenden Plan eine möglichst große und vielfältige Dichte von Strukturen und Zeichen aufweisen. Zudem sollte er aus ausstellungsdramaturgischen Gründen innerhalb des Altstadtgebiets liegen und vom Verkehr wenig tangiert sein. Nach Möglichkeit sollte die Zeichnung nicht nur von oben, sondern auch durch eine Hanglage in Schrägansicht einsehbar sein. Diese Bedingungen erfüllte ein unweit der mittelalterlichen Stiftskirche gelegener, vor dem Pflughof sich kreuzender Straßenabschnitt. Es stellte sich schließlich heraus, dass die kleinteilige Strukturierung der Pflasterung der Straßenkreuzung mit den aufgezeichneten Linien eine zusätzliche bildnerische Ästhetik bewirkte. (Abb. 4)

Die Realisierung: Kaum eine andere Arbeit bereitete den Organisatoren so wenig Mühe und Aufwand bei der Realisierung. Straßensperrung, Vermessung und das Aufmalen der Zeichnung wurden reibungslos von städtischen Ämtern organisiert und professionell durchgeführt, als handle es sich um ein Straßenbauprojekt. Die mit der

²⁹¹ siehe Protokoll der Jurysitzung von 26.10.1990

Ausführung betrauten Handwerker arbeiteten, da man ihnen mitgeteilt hatte, dass es sich um ein Kunstprojekt handle, besonders sorgfältig und präzise. Der Hinweis, dass es ein Kunstwerk sei, an dem sie da arbeiteten, wurde von ihnen zuerst humorvoll kommentiert, später folgte der Hinweis, dass das ja nicht so einfach sei, was sie da machten. Auf die neugierigen Fragen der Passanten, was das denn gäbe entgegneten sie, Kunst, ob man das denn nicht sähe. Nach der Beobachtung des Kurators waren die Maler sichtlich stolz darauf, dass ihr handwerkliches Können öffentliche Beachtung erfuhr. Die Anwohner waren zuerst der Ansicht, es handle sich um eine Aktion eines städtischen Amtes, bei der es um Straßenbau gehe.

Formale Analyse: Es war interessant zu beobachten, wie sich die Sicht und die Bewertung der Arbeit durch die Betrachter veränderten, als sie erfuhren, dass es sich bei den aufgemalten Linien und Zeichen nicht um ein Straßenbauprojekt, sondern um Kunst handelte. Hier war deutlich zu sehen, wie der Kontext die Deutung bestimmt und Fragen und Kommentare der Passanten provozierte.

Der Künstler, der sich nicht als solcher bezeichnen lassen wollte, verwies im Gespräch auf die künstlerisch gestalteten Karten des späten Mittelalters, der Renaissance oder des Barock, die mit Ornamenten, kleinen Veduten, Zeichnungen von Schiffen oder Landschaften ausgeschmückt gewesen seien.²⁹²

Die Karten, mit denen er zu tun habe, seien zwar funktional, aber für ihn hätten sie eine eigene nüchterne technische Ästhetik.

Die Arbeit von Albert Fäger kann in dem Themenkomplex Kunst und Wissenschaft verortet werden. Schon Leonardo da Vinci war 1502 für Cesare Borgia in der Romagna als Kartograph tätig. Dass Karten in beiden Gebieten eine Rolle spielen, zeigt schon die Tatsache, dass alte Karten sowohl in Wissenschaftsarchiven wie auch in den Grafiksammlungen der Kunstmuseen gesammelt werden. In der Moderne wird die Ästhetik von Landkarten in verschiedenen Verfahren zur Kunstproduktion eingesetzt: Die Surrealisten schufen eine Poesie der geographischen Verfremdung in "La Carte Surréaliste du Monde" von 1929. Darauf liegt Paris in Deutschland, während Russland, Alaska, Grönland und etliche Inseln den flächenmäßig größten Anteil ausmachen. Christo verwendet bei seinen Collagen, mit denen er seine Verhüllungen dokumentiert und die er mittels Übertragung in Grafik zur Finanzierung seiner Projekte herstellen lässt, Karten und

²⁹² Zum Thema Kunst und Kartografie siehe auch: Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998

Pläne der Schauplätze. Land- Art-Projekte werden gewöhnlich über Karten dokumentiert, die als Instrument zur Erweiterung der Räumlichkeit des Kunstwerks dienen. Für die Wahrnehmung des Besonderen im Alltäglichen kann die Karte in der zeitgenössischen Kunst ganz verschiedene Funktionen einnehmen. Sie kann Bildfragment, Raster, Träger, Rahmen, Rand, Linienführung oder die Anhäufung verschiedener Schichten des Sichtbaren sein.

Zum Kunststatus: Albert Föger betonte wiederholt, dass er sich nicht als Künstler begreife und seinen Wettbewerbsbeitrag „nicht unbedingt als Kunst“²⁹³ sehen würde. "Angenommen aber, das Projekt eines Künstlers unterscheidet sich durch nichts von dem Projekt eines kreativen 'Nicht-Künstlers' - ist diese Arbeit dann noch Kunst oder nicht?" fragt Margarete Jochimsen²⁹⁴ und liefert folgende Antwort: „Kunst ist eine 'Frage des Kontextes' - "Kunst ist eine Frage der Setzung" - " da die Künstler bewusst als Künstler arbeiten" ²⁹⁵ Allerdings hatte sich Albert Föger an einem Kunst-Wettbewerb beteiligt. So wurde seine Arbeit vom Kurator mit Einverständnis des Autors schließlich doch in den Kunstkontext gestellt. Auf eine detaillierte kunsttheoretische Debatte wurde seinerzeit verzichtet. Allerdings, so der persönliche, auf Erinnerung basierende Eindruck des Verfassers, stellten einige der beteiligten Künstler die Berechtigung des Kurators in Frage, Fögers Arbeit in den Kunstkontext zu stellen und sie mit Kunsttheorie zu unterfüttern. Diese Kritik verweist auf das Problem des „Kurators als Künstler“, der eine als Nichtkunst deklarierte Arbeit wie ein Ready Made zum Kunstwerk erklärt.

Zur Rezeption: Fögers Arbeit wurde wegen der Präzision der Ausführung - der ausführende Malerbetrieb hatte seine Mitarbeiter angewiesen, besonders sorgfältig und genau zu arbeiten - von vielen befragten Passanten gelobt, die dem Projekt selbst keinen Kunstcharakter zugestehen wollten. (Abb. 4) Nachdem sie über die Bedeutung der Linien aufgeklärt worden waren, begannen sie, Interesse daran zu zeigen und die farbigen Linien abzuschreiten. Der Hinweis, ein städtischer Abteilungsleiter hätte sich dieses Kunstwerk ausgedacht, wurde von einem Bewohner mit der Bemerkung quittiert, „ Hoffentlich nicht während der Arbeitszeit“

²⁹³ Äußerung im Gespräch mit dem Verfasser Sommer 91

²⁹⁴ Margarete Jochimsen: Kunst als soziale Strategie, in: Kunstforum International Bd. 27/1978. S. 74

²⁹⁵ a.a.O. S. 96

ein anderer bemerkte, „der hat wohl nichts besseres zu tun.“²⁹⁶ Die Besprechung und Abbildung der Arbeit im Schwäbischen Tagblatt sorgte für Aufklärung und Interesse an Fügers Werk: „Die Linienbündel, Knoten, Abkürzungen, Zahlen und Zeichen wirken wie vielschichtige geheime Mitteilungen. Der abgehobene artifizielle Reiz dieser Zeichnung verflüchtigt sich auch dann nicht, wenn man die ihr zugrunde liegenden Funktionen zu erkennen versucht. Zunächst einmal verweisen die Farben auf unterschiedliche Medien: blau bedeutet Wasser, gelb Gas, rot Abwasser, grün Kabel. Steht man also oben auf dem Schulberg nahe der Pflughof-Fassade ‚G 100‘, dann heißt das: hier verläuft eine Gasleitung von 100 Millimetern Durchmesser, und wenn irgendwo in kleinerer Schrift noch ‚39S‘ auftaucht, dann bedeutet das, die betreffende Leitung wurde im Jahr des Unheils 1939 ins (inzwischen digitalisiert fortgeschriebene) ‚Feldbuch‘ eingetragen. All die Kataster-Zeichen, durch welche auch reale Schächte und Deckel an der Straße neuen Sinn bekommen, kann man am Hang verhältnismäßig gut übersehen. Seine tiefbauenden Kollegen, so Fäger, hätten es auf jeden Fall positiv vermerkt, dass da ihre Arbeit so schön ins Blickfeld komme.“²⁹⁷ Nach diesem Artikel war zu beobachten wie Väter ihren Kindern die Bedeutung der Bemalung deutlich zu machen versuchten. Diese schienen jedoch mehr daran interessiert gewesen zu sein, die Arbeit als Spielfeld in Beschlag zu nehmen. Eine Schulklasse, zu Besuch in Tübingen, hatte sich der Sache angenommen und wurde von einer Teilnehmerin des Forschungsseminars befragt. Sie notierte folgende Kommentare: „Na, ob das Kunst ist – das ist halt Sichtbarmachen von Unsichtbarem“. (Lehrerin) Auf die Frage, was das sein könnte, kamen von den Schülern folgende Antworten: „Vielleicht eine Demonstration gegen die Verlegung von Abwasserrohren; vielleicht markierte Wege für einen Volkslauf; In Hannover gibt es den roten Faden als Wegweiser für Touristen, vielleicht ist es auch so was ähnliches; Ich fand das ganz normal, auf Schulhöfen [die Arbeit befand sich auf einer Straße namens Schulberg, d.V.] sind doch auch oft so Spiele aufgemalt.“²⁹⁸

²⁹⁶ Protokoll Archiv Springer

²⁹⁷ Helmut Hornbogen Schwäbisches Tagblatt v. 12. Juli 1991

²⁹⁸ Anne Karin Böttcher: Beobachtungen an der „Unterirdischen Straße“ 27. Juni 1991, maschinenschriftliches Manuskript, Archiv LUI

Christine Kuhn / Ute Schlierf: „Tübingen total / Hölderlin total“

Die Idee: Über die Wahl ihres Vorschlags durch die Jury zeigten sich die Autorinnen von „Tübingen total / Hölderlin total“ völlig überrascht, hatten sie doch ihren Entwurf nicht in der Absicht eingesandt, ihn jemals realisieren zu können: „Entstanden ist das Werk aus Wut über den Konsum von Romantik und den Missbrauch von Kunst, und aus der Hoffnung, mit wildem, fröhlichem Unsinn dem Sinn auf die Spur zu kommen.“²⁹⁹ Die Schöpferinnen dieses Werks, Christine Kuhn, im Hauptberuf Ärztin und Ute Schlierf, Architektin, fingen erst zu dem Zeitpunkt an, sich in (selbst-)ironisch provozierender Weise als Künstlerinnen zu bezeichnen, als das Projekt in das Stadium der Realisierung kam.

Der Entwurf: Der Ort ihrer Intervention zählt seit dem Aufkommen des Städtetourismus in den 60er Jahren zu den bekanntesten touristischen Plätzen der Stadt Tübingen. Der Hölderlinturm. Hier hatte der kranke Dichter rund 40 Jahre seines Lebens in Obhut des Schreinermeisters Zimmers in dessen Hause verbracht, wo er in einem turmähnlichen Anbau (bestehend aus Resten der alten Stadtmauer) wohnte. Mittlerweile ist das Haus ein Hölderlinmuseum und die Ansicht vom gegenüberliegenden Neckarufer zählt zu den meistfotografierten Motiven der Stadt. Die Idee der beiden Künstlerinnen richtet sich gegen die Ausbeutung von Hölderlin und seinem Turm durch den modernen Massentourismus. „Wir haben uns gefragt, ob irgendjemand vom Verkehrsverein [das örtliche Fremdenverkehrsamt d.V.] je eine Zeile von Hölderlin gelesen hat. Die Werbung, mit der sie (Verkehrsverein d.V.) Hölderlin für einen schnöden Vulgärtourismus instrumentalisieren, nimmt langsam absurde Züge an. Wir wollen das mit unserer Arbeit so auf die Spitze treiben, dass dieses falsche Getue für jeden erkennbar wird.“³⁰⁰

In ihrem entwurfsbegleitenden Text (Abb. 5) greifen die Künstlerinnen mit ironischem Unterton den Text einer Tourismusbroschüre auf und bemerken: „Kommt sie nicht bei uns allen ein wenig zu kurz? Aber wann kann der gestresste Angestellte, die geplagte Hausfrau innehalten und auf sich einwirken lassen, was Hölderlin als Liebe, Harmonie und ew'gen Frieden definiert? Und müsste nicht gerade die Kunst uns diese Gefühlswelt zurückgeben können? Stattdessen zeigt sich die Kunst höhnisch, prahlt mit Stahl und Marmor, Intellekt und Gesellschaftskritik und lässt den

²⁹⁹ Wettbewerbsunterlagen zu Tübingen total/Hölderlin total von Ute Schlierf und Christine Kuhn

³⁰⁰ Gesprächsprotokoll vom 4. Mai 1991

kulturbeflissenen Betrachter allein mit seinen Bedürfnissen. Wir aber kehren zum Ursprung zurück, zum echten menschlichen Gefühl, zum heimischen Herzen, das gewisslich auch in manchem touristischen Busen schlägt.“³⁰¹

Der Plan der Künstlerinnen sah vor, am Hölderlinturm im Neckar unter Trauerweiden zwei Höckerschwäne aus Fieberglas schwimmen zu lassen, die mit einer leicht phosphoreszierenden Farbe bemalt und mittels UV-Licht bestrahlt, nachts farbig erstrahlen sollten. Dazu sollte der am Ufer stehende Betrachter mit Hölderlin-Gedichten in allen erdenklichen Fremdsprachen beschallt werden.

Urteil der Jury: Die Jury hatte gleich drei Arbeiten ausgezeichnet, von denen sich zwei direkt (Schober) und eine indirekt (Schultze) auf Hölderlin bezogen. Der Vorschlag von Schlierf/Kuhn wurde wegen seiner ironischen Intervention in Richtung des sich in den 90er Jahren rasant steigenden Tagestourismus und der in der öffentlichen Diskussion geäußerten Befürchtung, Tübingen könnte sich in ein Open Air Museum verwandeln, gewürdigt: „Diese affirmative Strategie durch eine kaum mehr erträgliche Verkitschung einen Missstand sichtbar zu machen“³⁰², erinnerte ein Jurymitglied an Jeff Koons. Der Künstler fand Gefallen an den Entwurfszeichnungen der Schwäne. Der Kulturstadtleiter, selbst Hölderlin-Spezialist, lobte den „kritischen Blick auf die oberflächliche Hölderlinverehrung“³⁰³.

Die Realisierung: Die Realisierung stellte die beiden Künstlerinnen vor eine ganze Reihe von Problemen, die sie zum Teil nur mit Hilfe von Fachkräften lösen konnten. Die Konstruktion schwimm- und hochwassertauglicher Schwäne war von den Künstlerinnen noch zu bewältigen gewesen, die Installation auf dem Neckar erwies sich wegen der sich verändernden Strömung und dem schwankenden Wasserstand als äußerst schwierig. Jüngere Mitglieder des technischen Hilfswerks betrachteten es als Ehrensache, den Künstlerinnen bei dieser Aufgabe unentgeltlich zu helfen, - wobei sie fortwährend betonten, dass die Schwierigkeit der zu lösenden Aufgabe nicht zu unterschätzen sei. Zudem musste die Einsetzung der Schwäne von einem Beamten des Wasserwirtschaftsamts überwacht werden, um das Plazet dieser Institution zu bekommen. (Abb. 6) Die Installation eines UV Strahlers zur nächtlichen Beleuchtung übernahm eine professionelle Beleuchtungsfirma.

³⁰¹ Katalog Skulpturenprojekt Tübingen 1991 S. 36

³⁰² Protokoll der Jury Tagung am 26.10.1990

³⁰³ a.a.O.

Der Vorschlag, die Neckarfront mit Hölderlingedichten zu beschallen, scheiterte am Einspruch des Ordnungsamts, das Beschwerden der Anwohner befürchtete. In Zusammenarbeit mit dem Kurator entstand die Idee, an der betreffenden Stelle ein Telefonhäuschen zu installieren, in dem über Münzeinwurf und Wahlscheibe das populärste Hölderlingedicht „Hälfte des Lebens“ in 9 Sprachen abgerufen werden konnte. (Abb. 7) Als Sponsor konnte dafür die Deutsche Bundespost gewonnen werden, die das gelbe Telefonhäuschen als eine Art Pendant zum Hölderlinturm auf der Neckarinsel errichtete. Die erforderliche Technik, bestehend aus Tonbändern und Schaltrelais, wurde von dem in das Künstlerteam Schlierf/Kuhn aufgenommenen Technik-Spezialisten Martin Scholpp konstruiert. Die fremdsprachlichen Versionen von Hölderlins „Hälfte des Lebens“ auf Japanisch, Koreanisch, Russisch und Isländisch wurden von Native-Speakern aus diversen Universitätsinstituten auf Band gesprochen.

Eine polizeiliche Verfügung ordnete an, dass das Telefonhäuschen aus sicherheits- und versicherungstechnischen Gründen deutlich als Kunstwerk gekennzeichnet werden musste, um dadurch kenntlich zu machen, dass es nicht möglich ist, Notrufe von dort aus zu senden. Diese Kennzeichnung milderte den ironisch subversiven Charakter der Arbeit merklich.

Formale Analyse: „Tübingen total – Hölderlin total“ greift folgende Stilmittel und Strategien der Kunst der 90er Jahre auf: subtile Ironie, satirische Affirmation und unmerkliche Differenz. Das Projekt richtet sich gegen die zunehmende Kommerzialisierung und Banalisierung von lokaler Kunst und Geschichte durch die Fremdenverkehrsindustrie. Dass es den Künstlerinnen gelang, hier eine Balance zwischen Ernst und Absurdität zu halten, zeigt die von einigen Leserbriefschreibern, Betrachtern und Passanten geäußerte Kritik, man hätte die Plastikschwäne doch mit einem schönen Weiß bemalen können und nicht in diesen schrillen Farben. (Abb. 8) Die Möglichkeit, über einen Telefonhörer Gedichte von Hölderlin zu hören, verweist ironisch auf die in den 90er Jahren noch in den Anfängen stehende, mittlerweile Standard gewordene Methode des Audio Guide System, mit der man sich von technischen Apparaturen durch Ausstellungen, Museen und historischen Orte führen lassen kann. Die Auswahl der Fremdsprachen, darunter Koreanisch und Isländisch, sollten ironisch auf die Schwierigkeit verweisen, dass ohne Grundkenntnisse in Geschichte und Mythologie die Texte Hölderlins für den typischen durchschnittlichen

Bus- und Tagestouristen in deutscher Sprache kaum besser zu verstehen sind als deren isländische oder koreanische Übersetzung.

Zur Rezeption: Schon am Tag der Aufstellung des Telefonhäuschens rief eine „erboste Tübingerin“ in der Redaktion des Schwäbischen Tagblatts an, was Redakteur Philipp Maußhardt in einem „Übrigens“, der Kolumne der Lokalzeitung, folgendermaßen kommentierte und damit die Tübinger Bevölkerung humorvoll auf das Skulpturenprojekt einstimmte: „Insofern würde er [Hölderlin, d.V.] äußerst erstaunt gewesen sein, wenn er heute morgen gähmend aus seinem gelben Turm am Neckar hinüber auf die Platanen-Allee geschaut hätte, denn dort steht, genau gegenüber seinem Wohnhaus, ein ebenfalls gelbes Türmchen, was nichts anderes ist, als eine gemeine, hundsgewöhnliche Telefonzelle. ‚Welch Vierlingsturm wächst dorten, gleich dem Tempel des Apoll, aus sandig-grünem Buschgeäst?‘ hätte sich der Dichter bei diesem Anblick wohl gefragt, wobei uns eher die Antwort darauf interessiert: Was hat sich die Post dabei gedacht? Ein profanes Telefonhäuschen am meistbestaunten Ort der Stadt! Die Neckarfront, die abgelichtetste aller deutschen Hausfassaden, auf Millionen (meist verwackelter) Dias verewigt - nun verschandelt und entweiht!“³⁰⁴ Was der Autor hier scherzhaft³⁰⁵ an Protest vorwegnimmt, erfüllte sich während des Projektverlaufs. Die Feldforscher machten folgende Beobachtungen: „Im Gegensatz zu den Schwänen, die als künstlich hergestellt sofort ins Auge fielen, war die Telefonzelle der unauffälliger Teil des Kunstwerks, weil sie als solches nicht sofort zu erkennen war. Diese Eigenschaft der Telefonzelle brachte sehr unterschiedliche Reaktionen hervor. Sie lassen sich in folgende drei Gruppen zusammenfassen: 1. Nichtbemerken 2. Täuschung 3. Interessiertes Benutzen.“³⁰⁶ Wie die Befragungen ergaben, so teilten sich die Meinungen der Rezipienten in extreme Gegensätze, entweder sie begeisterten oder sie wurden abgelehnt. So nannten diejenigen, denen die Schwäne „besonders gefallen“ hatten, dafür folgende Gründe: „weil sie die Neckarfront auf so scheußlich-schöne Art stören; weil sie einen Denkanstoß geben; weil sie so grauenhaft bunt und hyperreal sind; weil sie endlich mal das althergebrachte Tübingen-Bild verändern; ein guter Blickschocker sind; weil

³⁰⁴ Philipp Maußhardt: „Hälfte vergebens“, in: Schwäbisches Tagblatt v. 12. Juni 1991

³⁰⁵ Dario Gamboni vermutet, dass Humor in Ausstellungsbesprechungen Kritikern als „Deckmantel“ dient, um die gezeigten Werke indirekt in Frage zu stellen. Siehe dazu: Dario Gamboni: Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmos, in: Grasskamp 1989

³⁰⁶ Elisabeth Timm: „Die ätz-Schwäne vor der Schokoladenseite“ 12. April 1992 maschinenschriftliches Manuskript, Archiv LUI

sie ein kitschiger Kontrast zu Hölderlin sind.“³⁰⁷ Merkwürdigerweise unterscheiden sich die Begründungen dafür, warum die Schwäne abgelehnt wurden, nicht von denen der Befürworter: „zu kitschig; absolut störend, auch künstlerisch für mich nicht besonders viel sagend; verschandeln die Aussicht auf den Neckar; passen nicht in die Umgebung; sind naturzerstörend; passt nicht zu der Idylle des Neckarufers; spießig wie ich bin, schmerzt die Farbe und ruiniert meine romantischen Tübingen-Szenery-Gefühle.“³⁰⁸ Noch provozierender als die Schwäne wurde die Telefonzelle an dieser Stelle empfunden: „Diese Telefonzelle gehört polizeilich verboten; in so einen Park stellt man keine Telefonzelle; wer so etwas anordnet bzw. ausführt ist nicht ganz echt; Ich will keine Prügelstrafe androhen, aber ein gutes Gift gegen Dummheit müsste schon von Staats wegen zugelassen werden, ich werde mich an die Stadt wenden.“³⁰⁹ Eine Leserbriefschreiberin schien in ihrem Text alle Klischees auf die die Künstlerinnen mit ihrer Arbeit Bezug nahmen zu bestätigen: „Ich bin in diese Stadt gekommen, weil ich den Hölderlin Turm sehen wollte. Ich habe ihn gleich erkannt, obwohl ich ihn zuvor nur auf Bildern sah. Eine Kleinigkeit allerdings hat mich anfangs überrascht: Es schwammen zwei bunte Schwäne vor dem Turm. Der eine war rot, der andere grün. Warum konnten die Schwäne nicht weiß sein? Um mir weiße Schwäne vor dem Hölderlinturm ansehen zu können, habe ich mir gleich eine Ansichtspostkarte gekauft.“³¹⁰ Wie die Erhebung zeigt, liegen die Gründe mit denen die „Aufstellungsgegner“ sich gegen Tübingen Total - Hölderlin Total’ aussprachen in der Störung oder Okkupation eines mit hohem symbolischen Wert aufgeladenen Ortes, eines *lieux de mémoire* (Pierre Nora), was Walter Grasskamp mit folgendem anthropologischen Automatismus erklärt: „Es ist ein archaischer Reflex der Revierverteidigung, mit dem sie sich gegen die kulturelle Kolonisation ihres Lebensraumes zur Wehr setzen.“³¹¹ In diesem Falle handelt es sich weniger um eine kulturelle Kolonisation, sondern um den Eingriff in ein vertrautes, quasi zur Postkarte geronnenes Stereotyp von lokaler Kultur.

³⁰⁷ a.a.O. S. 4

³⁰⁸ a.a.O. S.5

³⁰⁹ a.a.O. S.6

³¹⁰ Leserbrief Schwäbisches Tagblatt v. 29.08.01

³¹¹ Walter Grasskamp: Invasion aus dem Atelier, in: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989

Helmut Müller: „Freedom Suite“

Die Idee: Mit seiner „Freedom Suite“ einer Komposition für 60 Saxophone wollte Helmut Müller den Tübinger Stadtraum akustisch erfahrbar machen. Müller ist promovierter Biochemiker, der seine akademische Laufbahn während eines Forschungsaufenthaltes in den USA abbrach und seitdem als professioneller Musiker, als Komponist und Saxophonist in den Bereichen Jazz, Klassik und experimentelle Musik arbeitet. Er sah sich, ähnlich wie Albert Fäger, in einer Außenseiterposition zu den bildenden Künstlern und legte Wert auf die Bezeichnung Musiker.

In seiner Erläuterung zu seinem Vorhaben notierte er zum Begriff Skulptur folgendes: „Als in den fünfziger Jahren der Begriff von Plastik sich weitete hin zur ‚Möglichkeit sich darin zu bewegen‘ (Beuys) und man den Ausstellungsraum nicht mehr nur als neutralen Behälter für Kunstwerke, sondern deren Anordnung selbst als künstlerisches Ganzes zu verstehen begann, wurden die Grundlagen geschaffen für die Möglichkeit einer Klangkunst, die ihren Gegenstand weniger in der zeitlichen als räumlichen Organisation von Klängen sucht. Traditionellerweise haben Komponisten die Elemente ihrer Komposition in der Zeit plazierte. Eine von Max Neuhaus³¹² stammende Idee, an der ich interessiert bin, ist, sie stattdessen im Raum anzuordnen.“³¹³ (Abb.10)

Der Ort: Der Bezug seines Projekts zum in der Ausschreibung formulierten Thema einer Revitalisierung des öffentlichen Raumes begründete er folgendermaßen: „Während man auf die bildliche und architektonische Gestaltung des öffentlichen Raumes offenbar großen Wert legt, so kann man seinen akustischen Zustand als verwahrlost bezeichnen. Der Lärm vorbeifahrender Autos und Motorräder, die

³¹² „Mit »Drive-In Music« verwirklichte Max Neuhaus 1967-68 als einer der ersten die Idee einer Musik für den öffentlichen Raum, die klanglich komplex ist, sich den Passanten aber nicht aufdrängt. Entlang einer breiten Allee, dem Lincoln Parkway in Buffalo, New York, installierte Neuhaus auf einer Strecke von knapp 600 Metern in den Bäumen 20 leistungsschwache Radiosender mit unterschiedlichen Ausrichtungen und Klängen, so dass sieben überlappende Zonen verschiedener Klangkomponenten entstanden. Die Klänge wurden in selbstgebaute Generatoren vor Ort synthetisiert und veränderten sich in Abhängigkeit von Umwelteinflüssen. Da die Sender alle auf derselben Frequenz zu empfangen waren, hörten durchfahrende Autofahrer je nach Geschwindigkeit, Fahrtrichtung, Tageszeit und Wetterlage unterschiedliche Klangentwicklungen. Tatsächlich arbeitet Neuhaus bei seinen Installationen im öffentlichen Raum nicht nur mit den synthetischen Klängen, die seine Geräte herstellten, sondern er benutzt diese auch als Kontrapunkt zu den Geräuschen, die sich am jeweiligen Ort finden und bringt sie in einen ästhetischen Kontext, indem er ihnen tonhafte Klänge zu Seite stellt.“ Aus: Golo Föllmer: Töne für die Straße, in: Akademie der Künste (Hrsg.), Klangkunst, München 1996, S. 216-218

³¹³ Helmut Müller in einem Brief an den Kurator v. 04. Mai 1991

Beschallung der Fußgängerzonen mit Musik und das Gedudel von dilettierenden Straßenmusikanten bilden den breiigen Geräuschteppich des öffentlichen Raums, dem niemand, es sei denn, er trägt einen Walkman, entrinnen kann.“³¹⁴

Müller verweist auf Zeiten, in denen der Stadtraum noch akustisch erfahrbar war, durch die Geräusche, die von den verschiedenen Gewerben und Handwerkern ausgingen, von Brunnen und Kirchenglocken und sonntäglichen Musikereignissen im Stadtraum, Posaunenchor auf den Kirchtürmen und Musik bei Prozessionen, Beerdigungen und Umzügen.

Das Projekt: Der Künstler schlägt eine Aktion vor, die er Klangskulptur nennt. Sechs Gruppen mit je 10 Saxophonisten sollten sich von den Rändern der Altstadt auf einem vom Künstler/Musiker erkundeten Weg zu einem zentralen Platz vor der Tübinger Stiftskirche bewegen und dabei in unterschiedlicher Lautstärke eigens komponierte Musikstücke spielen, die sich an den Traditionen verschiedener Völker orientieren. Er versuchte damit, Vielfältigkeit und Toleranz zu thematisieren, die für das Funktionieren des öffentlichen Raumes von zentraler Bedeutung sind, in dem sich Fremdes und Gewohntes vermischt. Müllers Vorhaben war, die akustischen Besonderheiten des Stadtraumes in seiner Komposition zu reflektieren. Dazu untersuchte er auf diversen Rundgängen mit Klangexperimenten vor Ort die akustischen Eigenschaften der Wege und Plätze, die Verdichtung der Klänge, die möglichen Richtungen des Schalls und Echoeffekte der Häuserschluchten, um aus diesen „Klangbausteinen“ (Müller) seine akustische Skulptur aufzubauen.

Urteil der Jury: Alle Jurymitglieder setzten sich für die Klangskulptur ein. Aus unterschiedlichen Gründen: Der Künstler erwähnte Klangräume und Experimentalmusik von Stockhausen und Cage. Der Kulturwissenschaftler bezog das Projekt auf die Tradition von Guggenmusik, Volksmusik und Musikumzügen im ländlichen Raum. Der Kulturamtsleiter betonte den Eventcharakter und die Möglichkeit mit dieser Klangskulptur der Eröffnung des Gesamtprojekts einen spektakulären Rahmen geben zu können. Er schlug vor, Müllers Projekt zu erweitern und, dazu inspirierte ihn der Titel von Müllers Komposition „Freedom Suite“³¹⁵,

³¹⁴ a.a.O.

³¹⁵ Müllers Komposition bezog sich auf Sonny Rollins 1958 komponierte „freedom suite“, die nicht nur als Meilenstein in der Geschichte des Jazz gilt, sondern zugleich ein sozialkritisches Dokument eines Musikers ist, der trotz seiner Berühmtheit in den "besseren" Vierteln New Yorks auf Grund seiner Hautfarbe keine Wohnung

Musiker aus den Partnerstädten Tübingens, aus Perugia, Aix en Provence, Durham und dem russischen Petrosawodsk einzuladen, deren Engagement er über den Finanzposten Städtepartnerschaft zu finanzieren gedachte. Zudem verwies er auf die Alphonse Aktion der Schweizer Künstler während der Landeskunstwochen 1986.

Die Realisierung: Die technische Realisierung von Müllers Projekt lässt sich mit den Vorbereitungen für ein Konzert mit einem großen Orchester vergleichen. Der Musiker setzte als „Zugführer“ erfahrene Saxophonisten aus der Jazz-Szene ein, für die einzelnen Gruppen rekrutierte er zum Teil Musikschrüler und freie Musiker, mit denen er die verschiedenen Klangbausteine in mehreren Proben einstudierte und den Weg der Musikzüge abschrift. Eine Generalprobe fand aus technischen Gründen nicht statt. Als Koordinatoren fungierten sechs mit Funkgeräten ausgestattete Begleiter, die die Ganggeschwindigkeit und Lautstärken der einzelnen Musikzüge im Sinne der Komposition steuerten.

Wie geplant, so erwies sich die Klangskulptur von Helmut Müller als beeindruckender Programmpunkt zur Eröffnungsveranstaltung des Skulpturenprojekts. (Abb. 12) Die temporäre Aktion, die den ganzen Raum der Innenstadt bespielte, bildete einen Rahmen, der sowohl zufällig anwesende Passanten und Touristen aller Altersklassen, wie auch das Kunstpublikum, also eine größtmögliche Schnittmenge von Öffentlichkeiten beeindruckte. Der Südwestfunk, der eigens einen Übertragungswagen und mehrere Mikrofone in der Stadt verteilt hatte, strahlte die Aktion live aus und fungierte damit gleichzeitig als Werbeträger für das Gesamtprojekt. Es waren nicht nur die Geräusch- und Klangformen, die für Interesse und Aufmerksamkeit im öffentlichen Raum sorgten, sondern der Anblick der marschierenden Bläsergruppen selbst. Die Aktion wurde weniger als Kunst sondern vielmehr als Spektakel rezipiert, was durchaus im Sinne des Urhebers und nicht abwertend gemeint war.³¹⁶ Zum Finale versammelten sich die aus verschiedenen Richtungen eintreffenden Gruppen auf der Treppe der Tübinger Stiftskirche. Hier gewann die Aktion einen zusätzlichen bildhaften Charakter durch die fast 70 in der Sonne blitzenden Saxophone, deren gewaltige Klang- und Strahlkraft vor der hoch

bekommen konnte. Damit bereitete Rollins ähnlich engagierten Werken aus der Zeit der Bürgerrechtsbewegung wie "Freedom Now" von Max Roach und Abbey Lincoln den Weg.

³¹⁶ Zum Topos Spektakel/Ritual siehe auch Karl Schawelka: „Das Wiedererfinden von Ritualen scheint zu den Aufgaben unserer Zeit zu gehören. Das Gemeinsame an den durch die Stichworte Festival, Happening, Spektakel und Inszenierung bezeichneten Aktivitäten liegt in der Schaffung von gemeinschaftlich erlebten Ereignissen (...) Kunstwerke als Spektakel gibt es zu allen Zeiten und in vielerlei Kulturen.“ Schawelka 2001, S.370/371

aufragenden Kirche offenbar Assoziationen an die Posaunen von Jericho weckte, eine Metapher, die in diversen Presseberichten auftauchte.

Formale Analyse: Müllers Aktion kann in der Tradition von Festumzügen und Paraden gesehen werden, wobei die Musik betont modern in dem Sinne war, dass es sich bis auf wenige melodische Partien mehr um atonale Cluster und polytonale Tongerüste handelte, als um Musik im herkömmlichen Sinne. Was einige der Zuschauer bedauerten. Von der rund 30-minütigen Aktion blieben nur einige Stadtplan- und Notenskizzen, denen Musiker Helmut Müller allerdings keine Qualitäten im Sinne eines künstlerischen Dokuments zusprechen wollte. (Abb. 11) Den Vorschlag des Kurators, die Blätter auszustellen, lehnte er mit der Begründung ab, dass die Aktion als ein ephemeres Projekt mit einmaligem Charakter geplant gewesen sei, von dem nur die Erinnerung bleiben solle. Demonstrativ verbrannte er sie. Einen konzeptuellen Charakter hatte die Arbeit noch dadurch gewonnen, dass jeweils vier Musiker, die das Kulturamt aus den Partnerstädten Aix en Provence, Aigles/Schweiz, Durham/GB und Pedrosawodsk eingeladen hatte, in die Musikzüge eingegliedert wurden und sich zum „völkerverbindenden Finale“ (Müller) schließlich auf der Kirchentreppe trafen.

Zur Rezeption: Die Lokalpresse, welche, neben dem übertragenden Südwestrundfunk das Ereignis ausführlich angekündigt hatte, zählte rund 400 interessierte Besucher: „Aufgeteilt in sechs Gruppen trugen sie [die Saxophonisten d.V.] die Klangbilder durch die Altstadt, in einem in Bewegung geratenen Platzkonzert. Je näher der Zeiger auf vier vorrückte, vermischten sich auch die einzelnen Motive. Durch einfachen Standortwechsel konnte der Zuhörer dabei dieses Klanggemenge selbst verändern – je nachdem, welchem er sich gerade anschloss, um so das vernetzende Kommunikationsgefüge der Straßen auch mal über die Ohren zu erfahren. Wirklich ein work in progress, diese musikalische Skulptur. Im stetigen Voranschreiten der Musiker veränderten sich die Akzente, und knapp nach vier hatten sich dann die einzelnen Züge durch die Massen der Hörlustigen gezwängt und bildeten auf den Treppen der Stiftskirche eine Großgruppe (Abb. 12), ohne sich bereits auf ein Motiv allein geeinigt zu haben. Im kakophonischen Ringen rüpelten die Musiker, die mit dem größeren Atem erspielten sich Phonvorteile, bis sich schließlich die Ostinati gegenseitig abschliffen und sich auf den dirigistischen

Fingerzeig von Helmut Müller hin das Uneinheitliche zur Einheit fügte.³¹⁷ Das Skulpturenprojekt mit dieser Performance zu beginnen zu lassen, erwies sich im Nachhinein als taktisch richtig, da es der gesamten Veranstaltung einen verbindenden Rahmen gab. Zudem waren auch die überregionalen Medien daran interessiert, das „Sound-Spektakel“ (SWR - Kulturchef Thomas Vogel) zu übertragen und damit die Öffentlichkeit auf das Skulpturenprojekt aufmerksam zu machen. Für den Künstler Helmut Müller hatte dies zur Folge, dass er wenig später zur fast identischen Klang-Skulptur nach Esslingen zur Eröffnung der Landeskunstwochen eingeladen wurde, und dabei, so der Künstler, „extrem gut bezahlt wurde“, wodurch er sich für seinen moderat bezahlten Auftritt in Tübingen entschädigt sah. Wie eine stichprobenartige Befragung der Zuschauer/Zuhörer durch einen Mitarbeiter des städtischen Kulturamts ergab, so konnte keiner der Befragten etwas mit dem Begriff „Klangskulptur“ verbinden. Stattdessen wurde die Aktion von allen Befragten als „Spektakel“ oder „Ereignis“ bezeichnet. Karl Schawelka weist darauf hin, „dass diese Ausdrücke einen negativen Klang haben und die Kunsterfahrungen, die sie in Aussicht stellen, an Prestige nicht mit der Kunstrezeption im Museum, wo ein Einzelner versunken ein einzelnes Objekt kontempliert, konkurrieren können. (...) zu Unrecht, denn etwa die griechische Tragödie oder die katholische Messe oder die Staatsrituale neben anderen Kunstformen in Zusammenhang mit Festen hatten durchaus performativen Charakter, und man rezipierte sie nicht als Einzelner, sondern als Teil einer Gruppe. Es scheint, dass sich in unserem Kulturbetrieb ein Bedürfnis nach solchen Sozialerfahrungen, die die Vereinzelung aufheben, kundtun.“³¹⁸

Sigrid Perthen: „Buchensäule“

Die Idee: Sigrid Perthen, eine an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg ausgebildete Künstlerin, versuchte in ihrem Vorschlag, die geforderte Site Specificity und die Handschrift ihrer künstlerischen Arbeit in Einklang zu bringen. Die seit vielen Jahren mit strukturellen Gerüsten aus Holz arbeitende Bildhauerin wollte an einem klassizistischen, von zwei toskanischen Säulen gerahmten Portikus des ehemaligen Botanischen Instituts auf die geschichtlichen Wurzeln von klassischen Säulen aus

³¹⁷ Thomas Mauch: Stadt ist Stein, Stadt ist Klang, in: Schwäbisches Tagblatt v. 01.Juli 1991

³¹⁸ Schawelka 1997, S. 63/64

der Naturform des Baumstammes hinweisen.³¹⁹ Sie schlug damit auch eine Brücke zu Georg Friedrich Wilhelm Hegel und dessen Vorlesungen zur Ästhetik (1835 - 1838), in dem sich der Philosoph im Kapitel über die klassische Architektur mit der Entwicklung der Tempelarchitektur aus dem Holzbau beschäftigt. Der Bezug zum Ort wirkte etwas konstruiert, denn Hegel verbrachte zwar seine Studienzeit am Tübinger Stift, aber die genannten Vorlesungen über die Ästhetik hielt er in Berlin. Ein formaler Bezug ergab sich durch den Kontrast einer Buchensäule, deren Ursprung aus einem Baum deutlich zu erkennen war und dem steinernen Säulenpaar, das sie flankieren sollte.

Der Entwurf: Die Künstlerin beschreibt ihre Intention im Begleittext ihrer Zeichnungen folgendermaßen: „Baumstücke, d.h. gewachsene Teile von Bäumen bilden seit längerer Zeit das Kernstück meiner künstlerischen Arbeit. Dabei verwende ich die Stücke häufig mit ihrer Rinde, die ich wegen ihrer Struktur und Farbigkeit schätze. Für das Skulpturenprojekt habe ich eine beinahe klassische Säule aus einem Buchenstamm entwickelt, deren Kopf- und Fußteil aus einer Gummischlauch Verlängerung besteht. (...) Diese Säule wird an dem Architrav des Portikus zwischen den zwei tragenden toskanischen aufgehängt. Somit trägt die Säule nicht, was eigentlich die Aufgabe einer Säule ist, sondern hängt und belastet dadurch das Dachgesims statt es zu unterstützen.“ (Abb. 14)

Die Künstlerin bietet dazu folgende Deutungsmöglichkeiten an: „Ein paar der denkbaren Betrachtungsaspekte möchte ich hier, ohne eine ausführliche Interpretation anzustreben, stichwortartig aufführen:

- die klassische Schönheit des Buchenstammes, sein „Säulencharakter“ im Vergleich zur klassischen Sandsteinsäule. (immerhin war der Baum ursprünglich einmal das Vorbild für die Säule).
- sein Eindringen in die gebaute Umgebung
- die Anmutung der Gummiaufhängung und –fortsetzung, welche tragisch und komisch zugleich wirkt
- der Buchenstamm als Hindernis vor dem Eingang der Botaniker. Eine Mahnung an die Wissenschaftler in ihrem Steingehäuse, den Wald nicht vor lauter Bäumen zu

³¹⁹ zum Ursprung der Säule siehe: Marc-Antoine Laugier: Essai sur l'architecture, Paris 1755, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.): „Revolutionsarchitektur“ Katalog der Ausstellung des Deutschen Architekturmuseums, Frankfurt/M 1990, S.27/28

übersehen.“³²⁰

In ihrem letzten Punkt nennt die Künstlerin eine Deutungsmöglichkeit, die der Universitätsverwaltung als Argument diene, eine Zustimmung zur Realisierung zu verweigern. Die Buchensäule erwies sich vor allem als ein Hindernis, das einen gesetzlich gekennzeichneten Fluchtweg versperrte.

Urteil der Jury: Trotz der komplexen und nicht ohne weiteres erkennbaren Bezüge zum Ort wurde der Entwurf von der Jury zur Realisierung vorgeschlagen.

Überzeugend wirkte vor allem die professionelle Entwurfszeichnung (Abb. 13), die in ihrer gekonnten Skizzenhaftigkeit selbst Kunstcharakter hatte. Dem Kulturamtsleiter schien daran gelegen, auch die Universität in das Projekt mit einzubeziehen. Der humorvolle Eingriff in die klassizistische Strenge des Gebäudeensembles war ein weiteres Argument, das von einem Jurymitglied geäußert wurde.³²¹

Verweigerung der Genehmigung durch die Universität: Im Gegensatz zu den städtischen Ämtern, die zur Genehmigung und dem rechtlichen Prozedere konsultiert werden mussten und sich dabei weitgehend kooperativ zeigten, fehlte bei der Universität ein konkreter Ansprechpartner. Die Anschreiben an die Universitätsverwaltung, in denen es um die Genehmigung von zwei Projekten (Buchensäule/Perthen und Leitern/Schultze) ging, irrlichterten durch die universitären Ämter und wurden - unterbrochen von langen Liegezeiten - von einer Dienststelle zur nächsten geschoben. Mehrfache Nachfragen wurden mit einem „ist in Bearbeitung“ beschieden. Rund drei Wochen vor Beginn des Projekts kam schließlich eine, durch einige Auflagen eingeschränkte, Erlaubnis für Michael Schultzes Leiterinstallation an der Tübinger Burse, das Projekt von Sigrid Perthen wurde nicht genehmigt. Die Begründung nannte feuerpolizeiliche Einwände, die vorgeschriebene Breite des Fluchtwegs sei nicht mehr gewährleistet. Hier machte die enttäuschte Künstlerin dem Kurator berechtigte Vorwürfe. Er hatte fest mit einer Genehmigung gerechnet und Sigrid Perthen hatte sich bereits ans Werk gemacht und den Buchenstamm zur Installation vorbereitet. Hier muss sich der Kurator mangelnde Hartnäckigkeit bei der Beschaffung der Genehmigungen vorwerfen lassen. Für Genehmigungsverfahren bei größeren Behörden oder Institutionen ist es unumgänglich einen verlässlichen

³²⁰ Entwurfstext Sigrid Perthen, Archiv Kulturamt Tübingen

³²¹ Protokoll der Jury Tagung am 26. Oktober 1990

Ansprechpartner festzumachen und diesen mit einer möglichst langen Vorlaufzeit auf das zu genehmigende Projekt anzusetzen und diesen durch laufende Präsenz und Anrufe an die Sache zu erinnern. Erst vier Wochen vor Projektbeginn hatte sich der Kulturamtsleiter selbst an den Universitätspräsidenten gewandt, der das Universitätsbauamt, bei dem die Anfrage schon gelegen hatte, aber dann an andere Dienststellen weitergeleitet wurde, um Bearbeitung bat. Eine genaue Kenntnis der Entscheidungsebenen gehört zum *sine qua non*, die ein Kurator derartiger Unternehmen haben sollte.

Um gegen die Verweigerung zu protestieren (Abb. 15), hatten die Teilnehmer des Skulpturenprojekts einen Leserbrief veröffentlicht, der jedoch ohne jegliche Reaktion seitens der Universitätsverwaltung blieb – offenbar fühlte sich niemand angesprochen: „Die 13 Künstler des Skulpturenprojekts Tübingen erklären sich mit Sigrid Perthen solidarisch und protestieren gegen die schäbige Behandlung der Künstlerin. Wir verlangen von der Universitätsverwaltung eine dezidierte Stellungnahme zu ihrer Hinhaltetaktik und ihrer fast kommentarlosen Ablehnung. Nur eine Stellungnahme könnte folgende Spekulationen entkräften: Um Antwort auf einen an die Universität adressierten Antrag zu erhalten, muss man mit mindestens einem Jahr Bearbeitungszeit rechnen. Die Universität, die sich ansonsten gerne mit Kunst und Künstlern schmückt, hat im Grunde für künstlerische Experimente nichts übrig. Dabei - Ironie des Schicksals - ist es gerade sie, die von dieser Sache profitiert, liefert doch das Skulpturenprojekt (Zünd-)Stoff genug, um ein zweisemestriges Forschungsprojekt der empirischen Kulturwissenschaftler zu beschäftigen. Und die wollen unter anderem herausfinden, warum Tübingen in Sachen zeitgenössischer Kunst so unterbelichtet ist. Na dann, an die Arbeit!“³²²

Formale Analyse: Sigrid Perthens Entwurf greift die klassizistische Strenge und geometrische Regelmäßigkeit von Architektur auf, um sie mit organischen Formen zu kontrastieren. Rationale Formensprache und organische Naturform sollten in einen spannungsvollen Kontrast gebracht werden. Dabei diente ihr der klassizistische Baukörper vornehmlich als eine Art Rahmen, in den sie ihre persönliche künstlerische Handschrift, ihren bildhauerischen Stil implantierte. Der visuelle Effekt überwiegt, der konzeptuelle Hintergrund spielt eher eine untergeordnete Rolle. Perthen ging es im Grunde darum, mit ihren Werkstattarbeiten im den Außenraum zu

³²² Leserbrief der Teilnehmer des Skulpturenprojekts, in: Schwäbisches Tagblatt v. 11. Mai 1991

gehen. Dafür spricht auch, dass die Künstlerin in einem Gespräch mit den Seminarteilnehmern, die das Projekt untersuchten, den konzeptuellen Charakter des Skulpturenprojekts kritisierte. „Sigrid Perthen sah für sich die Chance, in großen Dimensionen zu arbeiten. Sie kritisierte die Haltung von Walter Springer (Kurator), der das Projekt gegen andere Projekte abgrenzte, die nur Fußgängerzonen dekorieren, das Tübinger Projekt dagegen sei etwas ganz anderes.“³²³ Dass sie das Projekt zur Präsentation ihrer Arbeiten sah, geht aus folgendem Protokolleintrag hervor: „Perthen: Arbeit als Künstlerin findet laufend statt. Nur wenig aus der künstlerischen Produktion gelangt an die Öffentlichkeit, deswegen war das Skulpturenprojekt für sie eine gern genutzte Chance. Sie versuchte, ihre sonstige Arbeit mit den Wettbewerbsbedingungen zu verbinden.“³²⁴

Sebastian Rogler/Jan Posininsky: “Der Tübinger Amboss”

Die Idee: Der Entwurf von Sebastian Rogler und Jan Posininsky, beide seinerzeit Studenten an der Kunstakademie Stuttgart, sah vor, ein Zeichen zu setzen, das sich auf eine umgangssprachliche Wendung beziehen sollte, mit der die Stadt Tübingen seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert oft charakterisiert wurde: Die Geistesschmiede. Dazu vermerken sie in ihrem Text: Warum ein Amboss als Skulptur für Tübingen?

„Tübingen ist seit jeher bekannt für seine Bedeutung als „Stadt des Geistes“. Der wesentliche Teil des städtischen Lebens ist auch heute durch eine akademische, geistes-wissenschaftlich tätige Bevölkerung geprägt. Auch nach außen hin präsentiert sich Tübingen dem Besucher eher als Stadt eines romantischen und studentischen Geistes.

Der Amboss ist das Symbol einer Lebensrealität, die in Tübingen mit seinem stark geistesbetonten Denken und Leben leicht in Vergessenheit gerät, ja von vielen schon nicht mehr wahrgenommen wird. Dieses ‚Vergessen‘ bestimmt das städtische und kulturelle Leben bis heute. Tübingen als ‚andere Stadt‘, als ‚Insel‘ am Rande des dicht industrialisierten Stuttgarter Raumes. Der Amboss steht für die verwurzelte Schwere und für eine körperliche Erdverbundenheit, ohne die ein Aufstreben des Geistes recht einseitig wird. Darüber hinaus bedeutet er Formung, auf ihm schmiedet

³²³ Aus dem Protokoll des Gesprächs der Seminarteilnehmer mit den Künstlern am 7. November 1991 S. 2, Archiv Institut für Empirische Kulturwissenschaften der Universität Tübingen

³²⁴ a.a.O. S. 1

sich bildlich das scharfe Schwert des Geistes.

Der Österberg bietet sich als ‚Bildträger‘ oder ‚Sockel‘ geradezu an. Zum einen ist er geographisch ein zentraler Punkt, ein Berg, um den sich das alte wie das neue Tübingen gruppiert. Zum anderen ist er von einem Großteil des Stadtgebietes aus ansichtig und außerdem begehbar. Sein Gefälle macht eine grafische Umsetzung der Amboss-Idee möglich.“³²⁵

Der Ort: Die Künstler hatten einen konkreten Ort - den Österberg ausgewählt - und ihre Arbeit aus dessen topographischer Lage unter Berücksichtigung der perspektivischen Wirkung entwickelt. Die Zeichnung war vom gegenüberliegenden Wohngebiet und den Universitätsgebäuden gut sichtbar. Der Ortsbezug „Tübingen die Geistesschmiede“ wird über eine metaphorischen Umsetzung in ein Bild hergestellt.

Der Entwurf: In einem vorläufigen Arbeitsplan stellen sich die Künstler die Realisierung ihres Entwurfs auf folgende Art und Weise vor: „Angestrebt ist ein weithin sichtbarer Amboss, der mit Hilfe von Stoffbahnen auf den Österberg gezeichnet wird. Es ist geplant die Stoffbahnen mit nachleuchtender Farbe zu bemalen und den Amboss dadurch zum nachleuchtenden schwebenden Objekt zu machen, das sich vom Bildträger löst.“³²⁶

Urteil der Jury: Die Jury lobte vor allem die formalen Qualitäten der Zeichnung des Ambosses. Auch die Bereitschaft den Altstadtraum zu verlassen wurde als positiv hervorgehoben. Die Metapher „Amboss“ für die Geistesschmiede hielt der Kulturwissenschaftler für einen guten Einfall. Die Kunsthistorikerin verweist auf eine weitere Deutung, die sie aus dem Standort Berg und Objekt Amboss herleitete: Die Schmiede des Hephaistos und nannte als Beispiel ein Gemälde von Andrea Mantegna.³²⁷ Alle Mitglieder der Jury waren von der formalen Qualität der Entwurfszeichnung überzeugt und nannte sie hervorragend.³²⁸ Der Kulturwissenschaftler bezeichnete die Arbeit als typische Land Art.

³²⁵ Entwurfstext Wettbewerb Sebastian Rogler und Jan Posininsky

³²⁶ a.a.O.

³²⁷ vermutlich meinte sie damit Mantegnas Gemälde „Mars und Venus“ (1497) aus dem Pariser Louvre

³²⁸ Protokoll der Jury Tagung am 26. Oktober 1990

Die Realisierung: Die Künstler konnten den kunstsinnigen und die Kunsthalle Tübingen fördernden Chef der Textilfabrik Pausa als Sponsor für ihr Projekt gewinnen. Er stellte 600 Meter wetterbeständigen weißen Stoff zur Verfügung, mit dem die Künstler ihre Zeichnung ins Gelände übertrugen. Sie befestigten die Stoffbahnen mit Zelthäringen, die im Boden verankert wurden. Um eine perspektivische Wirkung auf dem abschüssigen Gelände zu erreichen, koordinierte einer der beiden Künstler mittels eines Funkgeräts die Platzierungen der Stoffbahnen vom gegenüberliegenden Berg. (Abb. 16)

Formale Analyse: Obwohl die Arbeit von Rogler/Posininsky von den Künstlern und der Jury als „Land Art“ bezeichnet wurde, hat sie doch mit der in den 60er Jahren in den USA von Michael Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria und James Turrell entwickelten Kunstform nur am Rand zu tun. Eine im großen Format in die Landschaft übersetzte Zeichnung ist keine Land Art im Sinne der amerikanischen Erfinder, für die das unmittelbare Naturerleben und „der Verlust des eigenen Maßstabs vor der Unendlichkeit des Raumes“³²⁹ und Edmund Burkes ästhetische Kategorie des Erhabenen eine zentrale Rolle spielt. Genauso wenig hat Rogler/Posininskys Amboss mit der europäischen - ebenfalls verallgemeinernd als Land Art bezeichneten - ökologisch orientierten „Natur Kunst“ oder „Environmental Art“ zu tun, deren Hauptcharakteristika sensible, häufig dekorative Setzungen vergänglicher Objekte in der Natur sind. Der Amboss kann im Kontext figurativer Bodenzeichnungen, so genannter Geoglyphen gesehen werden, deren bekannteste Beispiele die Nazca-Linien in Peru sind. Ein etwas bescheidenerer Vergleich wäre in den Zeichnungen zu sehen, die Landwirte, auf der Suche nach unkonventionellen Zusatzeinkommen, als begehbare Labyrinth in ihre Maisfelder schneiden.

Zur Rezeption: Die Arbeit von Posininsky/Rogler war zweifellos die öffentlichkeitswirksamste des Skulpturenprojekts. Sie verwandelte sich - entgegen der Absicht der Künstler - von einer statischen Setzung in eine prozessuale partizipatorische Arbeit, was ihr eine große Aufmerksamkeit sowohl seitens der Presse als auch der Öffentlichkeit bescherte. In der Nacht vor der Eröffnung hatten - zum Entsetzen der Künstler und des Kurators - Unbekannte den Amboss in einen riesigen Phallus verwandelt. (Abb. 17) Die Künstler gingen davon aus, dass dieser

³²⁹ Anne Hoormann: Außerhalb des Ateliers - Land-art und Concept-art, in: Studienbegleitbrief 11 Funkkolleg Moderne Kunst, Weinheim 1990, S. 53ff

„Umbau“ präzise geplant und von mindestens fünf Personen durchgeführt wurde, da die perspektivisch korrekte Anordnung unmöglich das Werk eines „Einzeltäters“ (Rogler) gewesen sein könne. Der Amboss sei einem vandalistischen Akt zum Opfer gefallen. Der Vorfall wurde vom Feuilletonchef der Lokalzeitung in einem ‚Übrigens‘ [tägliche Kolumne] ausgiebig - in nachgerade kulturpessimistischen Tönen - thematisiert: „Gute Kunst ist nie Waffe, erregt aber immer Anstoß, sobald jene, die ihre Mitmenschen mit rechten, linken oder religiösen Offenbarungen total beglücken wollen, die Macht haben; sie erregt Anstoß bei allen Dumpfköpfigen, denen, verwirrt vom scheinbar Sinnlosen, vom unverstanden Anderen, nichts weiter übrig bleibt, als einfach draufzuschlagen, sie erregt schließlich Anstoß bei blöden Scherzbolden, wie denen vom Österberg, die auf jeden Fall organisiert gewesen sein müssen. Zwar ist gute Kunst immer Vorschein von Erlösung, gleichzeitig negiert sie jedoch, als Folge ihrer eigenen Dialektik, jede Erlösungsabsicht, die sich des Menschen bemächtigt, aber sie negiert auch stumpfes Beharren in der Gewöhnung. (...) Dieser Riesenpenis auf dem Österberg erwuchs aus erschreckender Impotenz. Auch so etwas vermag Kunst zu provozieren.“³³⁰ Diese Philippika dürfte nur den wenigsten Lesern einer lokalen Tageszeitung verständlich gewesen sein und sie wurde bereits am folgenden Tag durch den Leserbrief eines Tübinger Künstlers aus der sozio-kulturellen Szene pariert, der dem „Übrigens“ des „überspannten Hornbogen“ [so der Name des Redakteurs] folgendes entgegnete: „Kennen Sie diese Filmszene? Unter viel Trara wird ein Denkmal enthüllt und siehe da – über Nacht haben Halunken einen Schabernack damit getrieben und die Nase des Kaisers rot angemalt. Wie peinlich für die geladenen Gäste; wie erfreulich für den Zuschauer. Aber wir sind ja in Tübingen. Kein Denkmal wird enthüllt, sondern ein Skulpturenprojekt, damit also nichts, was eine gewünschte Sehweise festschreibt, die Versteinerung einer offiziellen Macht ins Bild setzt, sondern etwas, das die ‚Belegung des öffentlichen Raums steigern soll‘, ‚ungewohnte Sehweisen‘ eröffnen soll. Und da hört der Spaß auf. (...) Wird in Tübingen hingegen eine Kiste auf den Marktplatz gestellt, werden leuchtende Schwäne auf dem Neckar ausgesetzt, ist das sehr ernst, sehr bedeutungsschwanger. Wenn 60 Saxophone auf dem Holzmarkt Krach machen, geschieht das nicht, ohne dass anschließend die an ein EKW–Seminar erinnernde Interpretation nachgereicht wird. (...) Entschuldigung, nicht ich habe diesen kunstfeindlichen Ton in diese Sätze hineingelegt; er entsteht quasi von selbst, und

³³⁰ Helmut Hornbogen: „Übrigens“ Reaktion, in: Schwäbisches Tagblatt vom 1. Juli 1991

zwar dann, wenn eine Kunst, die sich das ‚Anti-Spießbürgerliche‘, ‚das Öffentlich-sein-wollen‘ auf die Fahnen geschrieben hat, selbst spießbürgerlich reagiert.“³³¹ In einem persönlichen Gespräch des Kurators mit dem Leserbrief-Schreiber wurde deutlich, dass von Teilen der freien Kunstszenen das gesamte Skulpturenprojekt als „mit Theorie aufgeblasen“ empfunden wurde und die „massive Berichterstattung der Sache nicht angemessen und völlig unkritisch“ sei. Die präsentierte Kunst sei von sich aus nicht stark genug, um die Öffentlichkeit zu mobilisieren, deshalb werde sie mit „fragwürdigen theoretischen Krückstöcken“ und einer unangemessenen, auf persönlicher Beziehung zum Verleger des Blattes beruhenden Berichterstattung „gepuscht“. ³³² Im Sinne Bourdieus, so der Kern dieser Kritik, würde hier sowohl soziales - in Form von Beziehungen - als auch symbolisches Kapital - in Form von theoretischer Überhöhung und Behauptung gesellschaftlicher Relevanz mit dem Ziel der Distinktion vom übrigen lokalen Kunstschaffen - dazu verwendet (missbraucht), um dem Projekt einen kulturellen Mehrwert zu verschaffen, den es im Grunde nicht verdiene. Ein weiterer Kritikpunkt bezog sich auf die veranstaltende Stadt, die sich mit dem Projekt zu schmücken versuche, während freie Kunstprojekte finanziell „an der kurzen Leine gehalten würden“.

Über die mögliche Urheberschaft der Phallus-Macher kursierten indes verschiedene Vermutungen in der Tübinger Kunst- und Kulturszene: Dass es Mitglieder einer auf dem Österberg ansässigen Studentenverbindung gewesen sein könnten, begründeten die Künstler mit leeren Bierdosen, die sie am Tatort gefunden hätten. Auf eine radikale feministische Gruppe deute, so die Vermutung einiger Insider, ein Leserbrief, den einige Tage später die Lokalzeitung veröffentlichte: „Der Tübinger Amboss symbolisiert die ‚Geistesschmiede‘. Manche sehen die Universität aber wohl auch als aufgeblasene, überhöhte Selbstdarstellung der professoralen Wissenschaft. Die Naturwissenschaftlerin Jenny Klein entlarvte in ihrem Studium Generale Vortrag die Naturwissenschaften als ‚Männchen-Männchen-System‘. Kann uns der übergroße Phallus am Österberg nicht auch etwas anderes als ‚impotenten Vandalismus‘ verdeutlichen, nämlich: Universität als überdimensionale männliche (= geistige??) Potenz?! Sebastian Rogler und Jan Posininsky ist Kunst in ihrer besten Art gelungen: sie hat zur Auseinandersetzung angeregt.“³³³

Eine raffiniert eingefädelte PR-Aktion vermutete ein anderer Leserbriefschreiber: „In

³³¹ Leserbrief Schwäbisches Tagblatt vom 3. Juli 1991

³³² Gespräch des Verfassers mit P.E. im Oktober 1991

³³³ Leserbrief Schwäbisches Tagblatt vom 8. August 1991

Bezug auf das Werk am Österberg, das einen Amboss symbolisieren soll, fällt mir auf, dass sich die Würdigung durch die Presse über Nacht quasi verdoppelt hat. (...) Etwas eigenartig mutet es nun an, dass ausgerechnet ein paar Laien dies bewerkstelligt haben sollen. (...) Ich vermute, dass die Öffentlichkeit und die Presse einem gelungenen PR-Gag aufgesessen sind.“³³⁴ Diese Vermutung wurde von den Künstlern in einem humorvollen Leserbrief zurückgewiesen. Doch die PR-Wirkung der anonymen Aktion bescherte dem Amboss, den die Künstler nach drei Tagen wieder rekonstruiert hatten, eine Öffentlichkeitswirkung, die alle anderen Arbeiten des Projekts übertraf. „Mit dem Phallus wurde jedenfalls mehr erregt – gemessen an der Reaktion im Tagblatt – als der Amboss je Funken hätte schlagen können“³³⁵,“ bemerkte ein weiterer Schreiber. Und er hatte insofern recht, als die Diskussion um den Amboss/Phallus nicht nur die Leserbriefspalten zu füllen begann, die Aussicht auf fotografische Abbildung in der Lokalzeitung führte zu weiteren nächtlichen Umgestaltungen der Arbeit. Die Wagenburg-Bewohner machten auf eine drohende Räumungsklage aufmerksam, die ihre unkonventionelle Wohnform bedrohte und verwandelten die Zeichnung in einen Traktor mit der Überschrift Wagenburg (Abb.18), mit einem überdimensionalen Herz samt Initialen wurden Liebesbotschaften geformt (Abb. 20) und ein Popmusikfan verkündete den Namen seiner Lieblingsband KLF (Abb. 21). Die laufenden Eingriffe inspirierten den Karikaturisten der Lokalzeitung Sepp Buchegger zu einer Zeichnung, die weitere Vorschläge zur Umgestaltung lieferte. (Abb. 22). Die Künstler reagierten gelassen auf die laufende Veränderung ihres Werkes. Allerdings betonten sie in einem Leserbrief ausdrücklich, dass ihre Arbeit nicht im Sinne partizipatorischer Kunst angelegt war: „Wir finden die Idee einer ‚öffentlichen Plastik‘ die jeder frei umgestalten kann, sehr gut. Der Amboss jedoch ist nicht so gemeint. Deshalb wurde er zerstört, und nicht etwa umgestaltet.“³³⁶ Zerstörung durch Umgestaltung gehört zu den „weichen“ Formen des Ikonoklasmus. Dario Gamboni vermutet, dass vandalistische Akte, bei denen anonyme Urheber Kunstwerke umarbeiten, verändern oder ihnen „Spontan-Skulpturen“ beiseite stellen eine „implizite Kritik einer nicht vorhandenen spezifischen Kompetenz“³³⁷ des Künstlers betonen.

³³⁴ Leserbrief Schwäbisches Tagblatt v. 10. August 1991

³³⁵ Leserbrief Schwäbisches Tagblatt v. 10. August 1991

³³⁶ Leserbrief Schwäbisches Tagblatt v. Rogler/Posininsky v. 16. August 1991

³³⁷ Dario Gamboni a.a.O. S. 19

Barbara Schober: Hölderlin „Verrücken der Ansicht“

Die Idee: Barbara Schober, Absolventin der Kunstakademie Stuttgart, hatte sich ebenfalls das Thema Hölderlin als Bezugspunkt für ihre künstlerische Intervention ausgesucht. Auch sie betont ihre kritisch distanzierte Haltung wenn sie schreibt, „Hölderlinturm Tübingen - Idylle im Mondschein - völlig zur Postkartenansicht verkommen - Die Postkarten/Prospektansicht Tübingens schlechthin.“

Diese Ansicht will sie mit ihrem Projekt „Verrücken“, in dem sie die Ansicht des Turmes bei Nacht leicht gekippt mittels eines Projektors als Lichtbild auf den Turm projiziert.

Der Projektor sollte in einer am Neckarufer stehenden Metallsäule, die sie eigens als autonomes künstlerisches Objekt dafür anfertigte, installiert werden. Damit verband sie ihre bildhauerische Atelier-Arbeit mit dem geforderten Ortsbezug. Der Schwerpunkt ihres Projekts aber lag auf der Lichtprojektion, die sie allgemein als „Ersatz für die üblichen Illuminationen“ vorschlug.

Der Ort: Ähnlich wie die Arbeit von Kuhn/Schlierf greift Barbara Schober das Thema Hölderlin auf. Dies verbindet sich mit einem malerischen Ambiente am Ufer des Neckars. Und mit einer berühmten historischen Person, an die oder deren Werk anzuknüpfen in der Vergangenheit von vielen Schriftstellern aber auch bildenden Künstlern gemacht wurde. Hier stellt sich die Frage, ob die Anknüpfung oder Verbindung in der Art einer gründlichen inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Hölderlins - oder in einer oberflächlichen Rezeption gründet, die nur den bekannten Namen und das ihn transportierende symbolische Kapital auf die eigene Kunstproduktion zu übertragen versucht.

Der Entwurf: Schober wählte anstatt einer genauen Beschreibung ihrer geplanten Arbeit eine Collage aus Gedankenfragmenten, schnell hingeworfenen Skizzen und schiebt Zitate von Hölderlin dazwischen. (Abb. 22) Der ihre Entwurfszeichnungen begleitende Text präzisiert weniger ihre Idee, als dass er sie mit bruchstückhaften Assoziationsketten untermalt: „Erinnerung als etwas Durchsichtiges erleben, eine neue Form der ‚Denkmalpflege‘ finden (...) eine Lichtbildprojektion ist nur bei völliger Dunkelheit zu sehen; am Tage ist sie unsichtbar.“

Das Licht selbst wird zum Arbeitsmaterial: Durchlässigkeit, Undurchlässigkeit, hell

und dunkel (...) ein gegen Schaufenster- und Neonästhetik gesetztes Lichtspiel, eine rätselhafte Erscheinung.“³³⁸

Mit einem Zitat aus Hölderlins *Hyperion* (Abb. 24) lässt sie ihren Entwurf in einem bedeutungsschweren Licht erscheinen: “Es gibt ein Vergessen alles Daseins, ein Verstummen unseres Wesens wo uns ist, als hätten wir alles gefunden.

Es gibt ein Verstummen, ein Vergessen alles Daseins wo uns ist, als hätten wir alles verloren, eine Nacht unsrer Seele, wo kein Schimmer eines Sterns, wo nicht einmal ein faules Holz uns leuchtet.“³³⁹

In einer Fußnote erklärt sie die Form der Projektions-Säule, deren Ortsbezug sie betont, um gleich darauf anzumerken, dass sie ohne weiteres auch an einem anderen Platz stehen könnte: “Die Form der Säule wurde im Hinblick auf diesen Standort entwickelt; es ist aber sicher möglich, sie in dieser oder ähnlicher Form an vielen anderen Stellen in der Stadt aufzustellen: Projektoren statt Straßenbeleuchtung (z.B. versetzte Balken und Linien kippen Fachwerkidylle).“³⁴⁰

Urteil der Jury: Die Jury zeigte sich vor allem durch die Form des Entwurfs beeindruckt. Die genialisch wirkende Mischung von Text-Fragmenten, von auf Millimeterpapier mit Tusche hingeworfenen Ideenskizzen und handschriftlich eingefügten Hölderlinziten wirkten offensichtlich so überzeugend, dass sich die Jury eine genauere Analyse, was denn eigentlich stattfinden und konstruiert werden sollte, ersparte. Auffällig war, dass sich ein Mitglied der Jury besonders für die Auszeichnung des Projekts einsetzte. Erst einige Monate nach der Ausstellung stellte sich heraus, dass Schober seine einstige Schülerin gewesen war, deren künstlerische Handschrift er offenbar erkannt hatte.

Die Realisierung: Schobers Arbeit bestand aus zwei Elementen. Einer nach ihrem Entwurf gestalteten Metallsäule, die als Werkstattarbeit den Charakter eines autonomen Kunstwerks hatte und eine in diese Säule/Stele integrierte Projektionsanlage, die ein Lichtbild auf die Ostfassade des Hölderlinhauses übertrug. Dieses Lichtbild zeigte die Ansicht des Turmes, auf graphische Schwarzweiß-Strukturen reduziert und in leicht gekippter Form auf das Haus projiziert. (Abb. 25) Diese Projektion war nur bei totaler Dunkelheit deutlich sichtbar, während der

³³⁸ Entwurfstext Barbara Schober, Archiv Kulturamt Tübingen

³³⁹ a.a.O.

³⁴⁰ a.a.O.

Dämmerung konnte man sie nur erahnen. Ein zusätzliches Problem ergab sich durch die Helligkeit, die durch die Illumination der Neckarfront bedingt war. Die Metall-Säule, die an einem Stadtmauerrest - unter Aufsicht des Denkmalamtes - befestigt wurde, sollte nach dem Wunsch der Künstlerin frei stehen, was wegen der räumlichen Situation nicht möglich war. Schober hatte den Standort ihrer Säule auf dem gegenüberliegenden Neckarufer geplant, eine Stelle, die durch die Arbeit von Kuhn/Schlierf schon belegt war. Durch diese erzwungene Positionierung wurde die gestalterische Wirkung der Säule/Stele entscheidend eingeschränkt.

Formale Analyse: Ortsbezogene Lichtprojektionen zählen heute zum verbreiteten Repertoire von Kunst im öffentlichen Raum. Lichtbilder auf Architekturen öffentlicher Gebäude³⁴¹, auf Plätzen, in sozialen Randzonen, in Industriebrachen, in der offenen Landschaft oder in Kirchenräumen können wahrnehmungspsychologische³⁴², schmückende, raum- und architekturgliedernde Wirkungen zum Ziel haben, mit ihnen lassen sich kritische Kommentare³⁴³, provozierende oder mehrschichtige komplexe Konfrontationen mit dem Ort und seiner Umgebung in Bilder übersetzen. Doch sind Lichtprojektionen im öffentlichen Raum keineswegs ausschließliche Domäne der Kunst. Seit den frühen 90er Jahren bedient sich vor allem die Werbung in den Bereichen Stadt-Marketing, Produkt-Promotion und Eventproduktion.³⁴⁴ mit hoch technisiertem Equipment der Produktion von Zeichen und Bildern im Stadtraum mittels Licht.

Die Projektion von Barbara Schober musste sich aus technischen und finanziellen Gründen mit einem besseren Diaprojektor begnügen, was das Ergebnis aus einer Rückschau von 15 Jahren - im doppelten Wortsinne - etwas blass aussehen ließ. Lichtstarke Projektoren mit Xenon-Lichtquellen oder LCD Beamer, wie sie heute von Künstlern für Lichtprojektionen eingesetzt werden, waren 1990 noch in der Entwicklungsphase und für das Projekt unerschwinglich.

Schobers Arbeit bestand aus zwei Teilen, die sich inhaltlich nur schwer in Einklang

³⁴¹ Für den Düsseldorfer Künstler Mischa Kuball ist das Arbeiten mit dem Medium Licht und vor allem dessen raumbezogener Wirkung ein zentraler Impuls. Seine Werkkomplexe kreisen um die Wechselwirkung von Licht und Architektur. Siehe dazu: Lucie Schauer: Mischa Kuball Projektionen, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1988

³⁴² vgl. hierzu die Arbeiten von James Turrell in: Michael Schwarz: James Turrell: Slow Dissolve. Licht-Bilder und Licht-Räume, Frankfurt/M 2000

³⁴³ vgl. die politisch/kritischen Text- und Bildprojektionen von Jenny Holzer

³⁴⁴ als Beispiel seien die gigantischen Bild-Projektionen „Sky Arena“ von Marie-Jo Lafontaine auf Bank-Hochhäuser in Frankfurt/M anlässlich der Fußballweltmeisterschaft 2006 genannt sowie die Video-Projektionen „Sleepwalkers“ auf die Fassaden des Museum of Modern Art in New York von Doug Aitken. (2007)

bringen ließen. Ihre mit einem Gestaltungsanspruch geschaffene (autonome) Metallsäule hatte weder einen erkennbaren Bezug zu Hölderlin noch zum formalen Charakter des projizierten Bildes.

Die Vermutung liegt nahe, dass Schober die historische Aura, mit welcher der Ort aufgeladen ist, auf ihre Arbeit zu übertragen versuchte. Der Ort, den sie für ihre Installation gewählt hat, zeichnet sich durch eine gewisse Feierlichkeit aus, die man auch auf historischen Friedhöfen wahrnehmen kann. Ein Indiz dafür ist, dass der Tonfall der örtlichen Stadtführer ernst und getragen wird, wenn sie über das tragische Leben des Genies Hölderlin berichten. Der Hölderlinturm selbst ist Museum, und die unmittelbare Umgebung (Neckarufer, Trauerweiden, Kähne) kann als musealisiertes Ambiente bezeichnet werden, in dem es weder Werbung noch sonstige, für den öffentlichen urbanen Raum typische Beschilderungen gibt. Der Platz vor dem Hölderlinturm kann nach Schawelka als liminaler Ort bezeichnet werden: „Der Platz vor einem Gebäude ist kein neutraler Ort, sondern als liminaler, d.h. als Schwellenbereich, dem Gebäude zugeordnet werden. Weder gehört er ganz zum Gebäude, noch ist er völlig unabhängig davon.“³⁴⁵

Zur Rezeption: Aus den Erhebungen im Rahmen der Rezeptionsanalyse des Forschungsseminars geht hervor, dass Barbara Schobers Arbeit zu den unauffälligsten des gesamten Projekts gehört. Die Lichtprojektion war nur bei völliger Dunkelheit klar zu erkennen und die „Projektionssäule“, eine autonome Skulptur, wurde von den Passanten nicht als Kunst-Objekt erkannt. Der Kunstkritiker der Lokalzeitung bemerkt: „Der verrückte Turm erscheint, nach und nach zur Dämmerung und ereignet sich ganz erst bei völliger Dunkelheit, wenn vielleicht auch noch die konkurrierende Beleuchtung im Hause aus ist. Dann kann immaterielles Licht Erinnerung wecken an etwas Durchsichtiges, an das Vergessen allen Daseins als Verlust oder als Gewinn, wie es Barbara Schober (...) aus dem ‚Hyperion‘ herbeizitiert. Und aus Paul Celans Gedicht ‚Tübingen Jänner‘. Eigentlich hätte der wirkliche Turm im Dunkeln versinken sollen, während der projizierte leuchtend klar erscheint und sich dazu noch sachte hin und her bewegt. So ganz wurde das aber nicht gelöst, weshalb denn auch die verrückte Ansicht nur halbwegs zur rätselhaften Erscheinung und damit zum Denk-Mal für Friedrich Hölderlin werden kann.

³⁴⁵ Schawelka, 1997, S. 59

Pallaksch, Pallaksch.“³⁴⁶ In seinem Bericht lässt Hornbogen eine leise Kritik an Schobers Arbeit durchscheinen. Die Gedichte von Hölderlin und Celan, mit denen Schober ihrer Arbeit zusätzliche Bedeutung zu verleihen versucht, bezeichnet er als „herbeizitiert“, womit er vermutlich die Verbindung zwischen Gedicht und der Arbeit der Künstlerin als willkürlich in Frage stellt. Er lässt seinen Bericht mit einem „Pallaksch, Pallaksch“ enden, was ein Hölderlin-Kenner vermutlich mit einem „Na-Ja“ übersetzen würde. Das an sich sinnlose Wort „Pallaksch“ hat im Deutschen keine Konnotation, es taucht nur im Wahnsystem des späten Hölderlin auf und kann dort entweder Ja oder Nein bedeuten.

In Leserbriefen zum Skulpturenprojekt wird die Arbeit von Schober nicht erwähnt. Die einzige kritische Reaktion war ein Anruf beim städtischen Ordnungsamt³⁴⁷, die Metallsäule würde den Betrieb an der Anlegestelle für Stocherkähne am Neckar stören.

Michael Schultze: „Vorstellung – Anschauung – Erinnerung“

Die Idee: Michael Schultze, seinerzeit Student an der Kunstakademie München, wählte ebenfalls einen auratischen Ort für seine künstlerische Intervention und bezog sich, weniger direkt als Schober und Schlierf/Kuhn ebenfalls auf Hölderlin. Aber sein Entwurf hatte mehr inhaltliche Bezüge zum Ort und seiner Geschichte, als er selbst wusste. Sein geplantes Objekt, das er selbst als Skulptur bezeichnete, bestand aus drei an die Tübinger Burse, dem ältesten Gebäude der Universität angelehnten Metall-Leitern, über denen er Leuchtkästen mit den Begriffen Vorstellung, Anschauung, Erinnerung platzierte.

Der Ort: Der Ortsbezug gründete auf der vom Künstler gewählten Bezeichnung „Fluchtleitern für Hölderlin“, welcher in dem Gebäude einst Patient von Prof. Authenrieth gewesen war. Mit der Tübinger Burse als Sitz des Philosophischen Instituts der Universität können die Begriffe Vorstellung, Anschauung und Erinnerung als Wege der Erkenntnis verbunden werden. Zudem verweisen sie auf den Universalienstreit zwischen Nominalisten und Realisten, zwischen der „via antiqua“ und „via moderna“, in der Tübinger Burse im 16. Jahrhundert durch Gabriel Biel (Realismus) und Konrad Summenhart (Nominalismus) ausgetragen. Um die zwei

³⁴⁶ Helmut Hornbogen: Der verrückte Turm, in: Schwäbisches Tagblatt v. 20. Juli 1991

³⁴⁷ nach Auskunft von Herrn Räiser vom städtischen Ordnungsamt Tübingen

Schulen abzugrenzen, wurde das Gebäude durch eine Mauer in zwei Hälften geteilt.

Der Entwurf: In seiner mit Lageplänen und einer Architekturzeichnung der Tübinger Burse bebilderten Entwurfsmappe (Abb. 26) konkretisiert er seine Idee und erläutert seine Vorstellung vom Ortsbezug: „Die arbeit besteht aus drei leiterähnlichen objekten, ca. 4m x 50cm, gefertigt aus holz und farbig lackiert. Diese leitern lehnen in einem winkel von ca. 8 -10 grad an einer wand. Oberhalb der leitern befinden sich drei tafeln, 50x20 cm, aus aluminium oder poliertem stein, evtl. kommen auch leuchtkästen in frage, diese tafeln sind beschriftet mit (in leserichtung) jeweils einem begriff VORSTELLUNG, ANSCHAUNG, ERINNERUNG. Der platz der aufstellung ist die alte burse, in der mitte des gebäudes zwischen den beiden äusseren treppenaufgängen.“³⁴⁸

Seine Idee erläutert er durch folgende Erklärung: „Leitern sind semantische Objekte. Leitern sind sehr praktische Gerätschaften; man kann mit ihrer Hilfe Höhenunterschiede überwinden, für die man vor ihrer Erfindung Steine oder ähnliches als improvisierte Tritte verwenden musste, Häuser mit mehr als einem Geschoss wären fast undenkbar ohne Leitern oder ihre zivilisierten Geschwister, die Treppen. Eben jene Eigenschaften des Höhenunterschieds ihres Anfangs bzw. der Basis und der Höhe oder des ‚Himmels‘ machen sie zu Zeichen mit einer eindeutigen Kodierung. Leitern stehen z.B. für Aufstreben, Erfolg, Karriere etc. sprich, sie stehen für alle (oder sehr viele) Handlungen, die etwas zu tun haben mit einer nach oben gerichteten Bewegung, es gibt jedoch auch noch andere Möglichkeiten Leitern zu benutzen, nämlich die des Abstiegs oder der Flucht. Die ist auch mein Interesse an dieser Arbeit, einerseits der Gedanke an immer höhere immaterielle Welten, andererseits die Vorstellung Fluchtleitern für Hölderlin zu bauen, ein Versuch der Darstellung von (geistigen/semantischen) Bewegungen - für Holder.“³⁴⁹ Es soll hier keine philologische Kritik an diesem Text geübt oder die verwendeten Begriffe hinterfragt werden, Schultze überzeugte nicht mit seinem Text sondern mit seinem Entwurf, wofür ihn die Jury mit einem der drei Hauptpreise auszeichnete.

³⁴⁸ Entwurfsbegleitender Text von Michael Schultze, Archiv Kulturamt Tübingen

³⁴⁹ a.a.O.

Urteil der Jury: Schultzes Entwurf kam der klassischen Vorstellung von Skulptur von allen Wettbewerbsbeiträgen am nächsten. Die Zeichnung der drei an der Burse gelehnten Leitern wirke schon deshalb ästhetisch, weil sie der horizontalen Gliederung des Gebäudes und dem Rhythmus der drei Fensterbänder einen vertikalen Akzent entgegensetze, der in seinen Proportionen fein auf das Gebäude abgestimmt sei, urteilte der Bildhauer in der Jury. Er hob die Professionalität der Entwurfszeichnung besonders hervor. Der Kulturamtsleiter - und Spezialist für Tübinger Stadtgeschichte betonte, dass es weit größere räumliche Zusammenhänge gebe, die nicht ohne weiteres erkennbar seien: Der Standort der Leitern liege genau auf jener im 19. Jahrhundert geplanten Achse, die den Stadtraum zwischen Bahnhof und Burse durch Straßen, Alleen und Bebauung im Sinne des Klassizismus symmetrisch gliedern sollte. Die Kunsthistorikerin verwies auf die ikonographische Bedeutung von Leitern und Treppen, die ja inhaltlich die Funktion des Gebäudes, den Sitz der Philosophischen Fakultät symbolisierten und nannte diesbezüglich Rembrandts Philosophen, in dessen Hintergrund eine Wendeltreppe zu erkennen sei. Der Kulturwissenschaftler fügte hinzu, dass die Begriffe, die der Künstler über seine Leitern zu schreiben plane, sich auch auf die Formen der Erkenntnis bezögen. Der Stadthistoriker ergänzte, die Burse sei in der frühen Neuzeit genau in der Mitte durch eine Mauer getrennt und die Gebäudehälften über separate Eingänge zu betreten gewesen, da sich zwei Schulen, die der Nominalisten und die der Realisten geradezu feindlich gegenüberstanden.³⁵⁰ Bei Schultzes Entwurf gingen die Ansätze zur Deutung und der Bezug seiner Arbeit zum Standort weit über die vom Künstler herauspräparierten Möglichkeiten hinaus. Die „Fluchtleitern für Hölderlin“ - der Dichter war in diesem Gebäude einst prominenter Patient und medizinisches Versuchsobjekt von Johann Heinrich von Authenrieth und Justinus Kerner gewesen - war nur einer von mehreren Kontexten des Entwurfs. Deshalb entschied die Jury einstimmig den Entwurf mit einem Hauptpreis auszuzeichnen und sprach sich für die Realisierung aus.

Formale Analyse Schultzes Installation überzeugte durch ihre strenge und bildhafte Einbindung in die Architektur des Gebäudes. Der vertikale Rhythmus der Leiterstufen greift die horizontalen drei Fensterbänder der Fassade auf und betont die Symmetrie des Bauwerks. (Abb. 27) Die über den Leitern angebrachten Leuchtkästen (Abb. 28)

³⁵⁰ Protokoll der Jury Sitzung 26. Oktober 1990

sind in ihren Proportionen auf das Ensemble von Leitern und Gebäude angepasst. Die Begriffe, die Schultze verwendet - Vorstellung, Anschauung, Erinnerung -, können im Kontext der Mythologie gedeutet werden: die Kunst ist der Nährboden für veränderte Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen. In der abendländischen Tradition wird sie durch die neun Musen, die Töchter des Zeus und der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung symbolisiert und fungiert als Mittlerin zwischen Geist und Erinnern und damit zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.³⁵¹ Zudem kann über diese Interpretation eine Verbindung zum Gedicht ‚Mnemosyne‘ (1803) von Hölderlin geschlagen werden, der 100 Tage als Patient in der Burse, die im neunzehnten Jahrhundert Klinik war, verbracht hat.

Michaels Schultze nannte seine Arbeit im Katalogtext zwar „Fluchtleitern für Hölderlin“, aber die oben genannten Bezüge waren ihm nicht bekannt. Für ihn standen weniger die inhaltlichen Bezüge seiner Arbeit im Vordergrund als die ästhetische Form.

Zur Rezeption: Wie Uwe Degreif vom Forschungsseminar des LUI feststellte, wurde Schultzes Beitrag von den befragten Passanten am seltensten erwähnt. Im Vergleich mit den anderen Kunstwerken erwies es sich als unauffällig, was Degreif folgendermaßen begründet: „Der Platz vor der Burse, der Ort der Aufstellung wird vor allem von Studierenden der beiden dort untergebrachten Institute frequentiert, aber auch von Besuchern der Stadt. Passanten und Autos, die üblicherweise in der Innenstadt dominieren, sind hier nicht zu finden.“³⁵² Die Arbeit wurde vor allem von Studenten des im Gebäude befindlichen philosophischen Seminars und kunsthistorischen Instituts registriert, die in der Befragung einen Bezug der Arbeit zum Denken herstellten: „Weil es was zum Denken gab; weil man zum Nachdenken angeregt wurde, die Gedanken des Künstlers scheinen mir nachvollziehbar.“³⁵³ Die Leitern wurden als Metaphern für aufsteigen, nach oben klettern, emporstreben interpretiert: „Betrachter und Befragte sehen die Leitern als eine Metapher für ‚Denken als Sich-Erheben‘, als ‚Aufstieg in der Hierarchie‘, als ‚Karriere an der Uni‘, allgemein als ‚Weg nach oben‘ oder als Möglichkeit des ‚Einstiegs‘.“³⁵⁴ Der Bezug zur

³⁵¹ Diese Interpretation verdanke ich Martin Bauer, einem Studenten des philosophischen Seminars. 1991

³⁵² Uwe Degreif: Leicht schräg nach oben angelehnt - Zum Kunstwerk: Vorstellung, Anschauung, Erinnerung, in: Tübinger Korrespondenzblatt 43, Dez. 1993 Herausgegeben im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. S. 3

³⁵³ a.a.O. S.4

³⁵⁴ a.a.O. S.5

Universität, so Degreif, sei für die studentischen Befragten nahe liegend und stelle eine ironische Wendung der eigenen Erfahrung mit der Institution und ihrer Hierarchie dar. Auffällig war die von Degreif gemachte Beobachtung, dass die beschrifteten Leuchtkästen verglichen mit Leitern/Gebäude bei der Befragung kaum erwähnt wurden: „In der Wahrnehmung rangierte die Form der Arbeit deutlich vor den drei Begriffen und dominierte die Assoziationen. Assoziationen, die von einem der drei Begriffe, ihrem Verhältnis zueinander oder ihrer zeitlichen Dimension (Zukunft, Gegenwart, Vergangenheit) ausgehen, wurden nicht gemacht. Es überrascht deshalb nicht, dass es den Betrachtern schwer fiel, sich auf Befragen alle drei Begriffe ins Gedächtnis zu rufen. Schnell erinnert wurden dagegen die Bestandteile der Arbeit, die Metalleitern und die Kästen darüber.“³⁵⁵ Helmut Hornbogen gab in seiner Besprechung folgende Hilfestellung: „Beim Spiel mit Bedeutungen kann man auch Fluchtleitern bauen für Friedrich Hölderlin, der in diesem Hause Bekanntschaft machen musste mit Zwangsjacke und ‚Authenriethscher Maske‘. Über den Leitern sind noch drei Kästen montiert, aus denen die Begriffe Vorstellung, Anschauung, Erinnerung herausleuchten. Gelingt es, zwischen ihnen hin und her zu oszillieren? Der Verstand vermöge nichts anzuschauen, die Sinne vermögen nichts zu denken, sondern allein daraus, dass sie sich vereinigen, könne Erkenntnis entspringen, schrieb Immanuel Kant in seiner Kritik der reinen Vernunft. Alles ist offen, der Bezüglichkeiten sind unzählige und die Leitern frei für grenzenlose Verstiegtheit. Und da war auch mal jemand wirklich hochgestiegen zum Kasten der ‚Erinnerung‘ und hatte einen kleinen gelben Klebezettel angebracht.“³⁵⁶ Während bei den befragten Studenten die Leitern vorwiegend Assoziationen an die eigene Uni-Karriere bewirkte, so sind sie für den Feuilletonchef der Lokalzeitung Werkzeuge mit denen er in die höchsten Etagen seines Wissensspeichers hochsteigt, um dem Leser, vom erhöhten Standpunkt aus philosophische Erkenntnisse über Kant und die Authenriedschen Masken näher zu bringen. Der Zettel, den wohl ein Student am Erinnerungskasten befestigt hatte, kann als ironischer Kommentar zu dieser Arbeit verstanden werden, denn der Begriff Erinnerung lässt sich – ganz banal – durch ein gelbes post-it symbolisieren. Die Arbeit selbst, so Uwe Degreif, gab sich kaum als Kunst zu erkennen.

³⁵⁵ a.a.O. S.5

³⁵⁶ Helmut Hornbogen: Beweglichkeit, Schwäbisches Tagblatt v. 17. Juli 1991

Jo Winter „Der Spiegel“

Der dritte Hauptpreisträger des Wettbewerbs Jo Winter, promovierter Biologe und Künstler, der in seiner Vita auf ein Studium am Zeicheninstitut der Tübinger Universität bei Prof. Martin Schmid und auf seine Mitgliedschaft im Bund Deutscher Künstler Baden-Württemberg e.V. verweist, wählte für seine Intervention ebenfalls einen Ort, an dem sich der touristische Blick verdichtet: Die Neckarbrücke. Von hier aus lässt sich die Schokoladenseite Tübingens, die Neckarfront am besten betrachten, fotografieren und kommentieren. Stadtführer, Fotografen und Fernsehteams schätzen der Ort gleichermaßen, in der Touristikbranche gilt das Motiv als eine Art Tübingen-Logo. (Abb. 29)

Die Idee: Winter thematisiert den Ort Neckarbrücke unter folgenden Gesichtspunkten: „Wenn man nach Westen schaut, öffnet sich dem Blick des Betrachters ein malerisches Szenario, ein Inbegriff von Romantik: Ein träge vorbeiziehender Fluss, auf dem Stocherkähne langsam dahin treiben. Mittelalterliche Häuser begrenzen den Blick auf der rechten Seite, eine Allee von uralten Platanen die linke; im Hintergrund der Hölderlinturm, von dessen Garten aus Trauerweiden ihre Äste ins Wasser des Neckars tunken. Wendet man sich um 180 Grad so sieht man nur noch den Autoverkehr, die Brücke ist ein Nadelöhr des Tübinger Autoverkehrs.“

Winter will den Blick auf die Neckarfront durch eine riesige Spiegelwand verstellen, die den Blick zurückwirft auf den Betrachter und den hinter ihm fließenden Autoverkehr.

Der Entwurf: In seiner mit einer Fotomontage illustrierten Skizze erläutert er: „Die zur Altstadt weisende Seite der Neckarbrücke wird von der Treppe zur Platanenallee bis zu ihrem Mühlstraßen-seitigen Ende mit einer ca. 2 m hohen Spiegelwand versehen. Den Menschen wird die Schokoladenseite von Tübingen weggenommen. Was sucht man in einer fremden oder in der eigenen Stadt? Von was schaut man weg? Im Spiegel sieht man nur noch sich selbst und das Gegenstück zur Schönheit: der lärmende, stinkende und bedrohende Autoverkehr. Wegschauen ist unmöglich. Nichts gegen schöne Orte – wir brauchen deren mehr. Sicherheitsaspekte sprechen

für eine Verwendung von Holzpaletten mit aufgezogenen Kunststoff-Spiegeln“.³⁵⁷

Urteil der Jury: Wie im Entwurf von Karin Auberlen-Bandomer war die Aktualität des Ortes - die Diskussion, ob die Straße wegen Abgasbelastung zu sperren sei oder nicht - für den Kulturhistoriker ausschlaggebend sich für diese Arbeit einzusetzen. Auch die Geste der Verweigerung, die Schokoladenseite einfach temporär zu schließen, imponierte ihm. Er bemerkte, dass er auf die Reaktionen der Öffentlichkeit gespannt sei, die dieses Projekt auslösen würde. Der Künstler in der Jury war von der Ästhetik einer fast 20 Meter langen und 2 Meter hohen Spiegelwand angetan, die „ein geometrisch präzises Stück aus dem verwinkelten Stadtbild herausreißen würde.“ Einwände kamen von der Kunsthistorikerin. Sie stellte die Frage, ob der Künstler schon mit derart großen Formaten im Außenraum gearbeitet habe und bezweifelte, dass der Entwurf im gegebenen Kostenrahmen realisierbar sei.³⁵⁸ Dieser Einwand erwies sich während des Projektverlaufs als berechtigt. Winters Wettbewerbsbeitrag war der einzige, der sich nicht näher mit Kosten und Aspekten der Realisierbarkeit beschäftigt hatte.

Die Realisierung: Schon während der Vorbereitung zeigte sich, dass Winters Entwurf ohne Gedanken an die praktischen Fragen der Realisierbarkeit entstanden war. Das Hochbauamt machte auf die statische Belastung durch Windkräfte aufmerksam, die durch eine geschlossene Fläche von 40 Quadratmetern am Brückengeländer entstehen würde und verlangte Modifikationen. Der Kurator vermutete zuerst, dass die für die Genehmigung zuständigen Beamten das Projekt verhindern oder sabotieren wollten. Eine Rücksprache mit einem Kollegen vom Tiefbauamt, Herrn Füger, der mit seinem Entwurf „Die unterirdische Straße“ am Skulpturenprojekt beteiligt war, ergab, dass die Einwände berechtigt waren. Um den geplanten Spiegel baurechtlich und versicherungstechnisch zu installieren, wären umfangreiche Schweißarbeiten und Eingriffe in die bauliche Substanz der Brücke notwendig gewesen. So musste die Spiegelfläche um drei Viertel ihres geplanten Umfangs gekürzt werden. Ein weiteres Problem war die Frage nach dem Material des Spiegels, sowohl die Haltbarkeit als auch die Kosten betreffend. Es musste an dieser Stelle mit Vandalismus gerechnet werden, ein splitteranfälliges Material kam deshalb nicht in Frage. Spezielle Kunststoffspiegel, die eine auf Bühnenbilder

³⁵⁷ Entwurfstext Jo Winter, Archiv Kulturamt Tübingen

³⁵⁸ Protokoll der Jury Tagung vom 26. Oktober 1990

spezialisierte Firma angeboten hatte, waren zu teuer und nicht wetterbeständig. So wurde vom Künstler eine mit Spiegelfolie überzogene Holzplatte installiert, die mit dem prämierten Entwurf nicht mehr viel zu tun hatte. Diese wurde bereits wenige Tage nach Projektbeginn durch Messerstiche und Schnitte beschädigt und verbeult. (Abb. 31)

Formale Analyse: Winters Entwurf lässt sich als eine Strategie der Verweigerung charakterisieren. Er entzog, mit den Verhüllungen Christos vergleichbar, ein Motiv dem Betrachter. Der Künstler liefert kein Bild, sondern er raubt es, nimmt dem Betrachter eine vertraute Ansicht, die ein Stück städtischer Identität verkörpert.³⁵⁹ Er konfrontiert ihn dafür mit sich selbst und dem banalen Straßenverkehr. Eine Spiegelfläche in den vom Künstler geplanten Ausmaßen hätte durch ihre formalen Qualitäten als nüchterne geometrische Form eine monumentale skulpturale Wirkung entfaltet. Aus einer Spiegelfläche ähnlichen Ausmaßes entwickelten Joachim Rosenholz und Wolfgang Göschel die Form des 1992 in Berlin-Steglitz realisierten Mahnmals für die deportierten Juden dieses Stadtbezirks. In eine elf Meter lange, dreieinhalb Meter hohe Spiegelfläche aus poliertem Edelstahl sind die Namen und Schicksale der Deportierten eingraviert, was der Betrachter, der aus einer gewissen Distanz nur sich selbst sieht, erst aus der Nähe bewusst und sichtbar wird. Er wird aus seiner gespiegelten Befindlichkeit und Selbstzufriedenheit förmlich herausgerissen, weil sich die Schicksale der Deportierten plötzlich mit dem eigenen Konterfei verbinden. Die vandalistischen Attacken, denen dieses Mahnmal laufend ausgesetzt ist, hatten die Künstler/Architekten bei der Materialwahl wohlweislich einkalkuliert.³⁶⁰

Es gibt nur wenig künstlerische Materialien, die Mängel in der Ausführung und mangelhafte Qualität der Werkstoffe schonungsloser sichtbar werden lassen, als Spiegelflächen. An dieser Tatsache scheiterte Winters Projekt.

Durch die Verkürzung und das Anfügen eines behelfsmäßigen Drahtgitters, an dem die die Konstruktion stützende Holzstruktur sichtbar wurde, hob sich die formale Qualität der Gestaltung völlig auf und wirkte gebastelt. Dazu der Befund der Forschergruppe des LUI: „Die eingeschränkte Perfektion der Ausführung kam

³⁵⁹ vgl. hierzu auch die Arbeit von Hans Schabus im Rahmen des Salzburger Projekts „Kontra.com“ 2006. Schabus verstellte den Blick auf den Mirabellplatz durch eine Bretterwand, wodurch, so analysierte Kurator Max Hollein, sich die Sehgewohnheiten und die Wahrnehmung des Ensembles nachhaltig veränderten.

³⁶⁰ vgl. Horst Seferens: Ein deutscher Denkmalstreit. Die Kontroverse um die Spiegelwand in Berlin-Steglitz, Berlin 1995

besonders beim Spiegel zum Tragen, durch dessen ‚Baustellencharakter‘ (Spiegelfolie und Holzgerüst mit Drahtgitter) der künstlerische Wert vom Publikum stark angezweifelt wurde.“³⁶¹ Innerhalb weniger Tage wirkte die Arbeit durch kleine Beschädigungen und Kritzeleinen verwahrlost. In diesem Zusammenhang verweist Dario Gamboni in seiner Studie über den Vandalismus auf Untersuchungen, die ergaben, dass unfreiwillige Betrachter, die mit Werken konfrontiert werden, deren „ärmliches Erscheinungsbild“ weit von den ursprünglichen Intentionen des Künstlers abweichen „die psychologische Hemmschwelle vor physischen Aggressionen herabsetzen konnte.“³⁶² Allerdings ergab sich bei Winters Arbeit durch die vandalistischen Beschädigungen - ungewollt - eine neue Ästhetik, im Sinne einer bildhaft gewordenen Aggression und Verletzung. (Abb. 32)

Zur Rezeption: Die im Rahmen der LUI-Erhebung innerhalb von acht Tagen gemachten Beobachtungen - danach wurde die zerstörte Arbeit vom Künstler abgebaut - wurden folgendermaßen protokolliert: „Auf der Karlstraße sind viele Menschen unterwegs: sie richten sich im Spiegel die Haare - betrachten sich - meistens nur ein verschämter Blick - Kinder fassen ihn im Vorbeigehen an - Mütter schieben ihre Babys dicht davor, damit sie sich begucken können - Einzelne Leute, besonders ältere, gehen ohne sichtbaren Kommentar in Haltung und Gesicht vorbei - Paare rätseln, fragen sich gegenseitig nach dem Sinn - ein japanisches Paar untersucht heftig die Konstruktion, schaut dahinter - das kleine Schild (Bezeichnung und Erklärung der Arbeit, d.V.) führt häufig zum Aha-Effekt - das Gemurmel ist im Vorbeigehen schwer zu verstehen - oft trifft uns ein ratloser Blick, aus dem Verständnislosigkeit spricht, weil wir so interessiert gucken.“³⁶³ Diese Beobachtungen zeigen, dass Winters Arbeit von den Passanten vor allem praktisch genutzt wurde, um sich im Spiegel zu betrachten. Diese Einbeziehung des Betrachters durch Spiegel ist auch ein zentrales Moment der Arbeiten des amerikanischen Multi-Media Künstlers Dan Graham, der in seinen Pavillons mit der Wahrnehmung und Verunsicherung des Betrachters in freilich komplexeren Versuchsanordnungen als Jo Winter operiert. Sie sind „auch feingliedrige Anmerkungen zum zeitgenössischen urbanen Leben und Reflexionsräume über die Eingebundenheit des Einzelnen in einen ständig im Fluss befindlichen,

³⁶¹Tübinger Korrespondenzblatt 43 a.a.O. S. 11

³⁶²Dario Gaboni, Zerstörte Kunst: Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln 1998 S. 199

³⁶³maschinenschriftliche Seminararbeit, Beobachtungen am 29.06.91 Nine S.1, 1992 Archiv LUI

historischen, sozialen, naturbezogenen und nicht zuletzt ästhetischen Kontext.³⁶⁴ Mit der Beschädigung oder Zerstörung der Arbeit war vom Kurator gerechnet worden; dass dies allerdings innerhalb einer Woche geschah, überraschte. Sie befand sich an einem neuralgischen Ort, der eine gewisse Anonymität garantiert und an dem sich überdies die Wege bündeln, die von den Tübinger Altstadtkneipen Richtung Bahnhof führen. „Was soll man davon halten, wenn Menschen ihr eigenes Spiegelbild mit Äxten und Messern traktieren?“ fragte das Tübinger Wochenblatt.³⁶⁵ Ob es sich bei der Tat allerdings, wie der Künstler vermutete, um einen gegen sein Kunstwerk gerichteten ikonoklastischen Akt handelte, ist fraglich. Der Standort der Arbeit sei berüchtigt für „vandalistische Akte“, so ein Beamter der örtlichen Polizei. Andererseits deuteten die Spuren der Beschädigung - Axthiebe und Messerstiche - auf eine geplante Aktion hin.

Reinhold Zumbiel: „Die Tübinger Kiste“

Reinhold Zumbiels Entwurf wirkte auf den ersten Blick unspektakulär, bescheiden und rätselhaft. Die formalen Qualitäten und ihre raffinierte Einbindung zeigte sich erst im Verlaufe des Projekts. Der an der Stuttgarter Akademie ausgebildete Künstler mit Schwerpunkt Bildhauerei stellte sich in seinem Entwurfstext ironisch als Hobbymaler vor, um sich, wie er dem Autor später gestand, von dem „Künstler-Getue der anderen“ etwas abzugrenzen.

Die Idee: „Die, will man sie so nennen, ‚Tübinger Kiste‘ ist ein syntaktisches Produkt aus bildnerischen Elementen der Umgebung des vorgesehenen Standorts, welche zu einem neuen Sinnzusammenhang verschmelzen. Die Kiste, eigenständiges Produkt, erhält ihre eigentliche Aussagekraft erst am Installationsort: auf dem Marktplatz in Tübingen. Hier entsteht ein Spannungsfeld, das zur Auseinandersetzung mit längst in Gewohnheit versunkenen Ausdrucksformen von Gebrauchsgegenständen anregt.

Durch die formale Beziehung von Plastik (Kiste) und Umfeld (Marktplatz) ist diese Arbeit an diesen Ort gebunden; sie weist jedoch durch ihre strukturelle Aussage über diese Ortsgebundenheit hinaus. (Daher die Kulissenhaftigkeit der Fassaden im

³⁶⁴ zit. nach: Ausstellungskatalog: „Dan Graham, New Works, New Age“, Galerie Hauser&Wirth, Zürich 1996

³⁶⁵ „Mit Äxten und Messern“, in: Tübinger Wochenblatt v. 11. Juli 1991

Modell 1: 200)³⁶⁶ Zumbiel deutet in seinem Text einen „neuen Sinnzusammenhang“ an, den er aber nicht genauer beschreibt. Er lieferte nur vage Deutungsmöglichkeiten und überließ es weitgehend dem Betrachter, die Bezüge seiner „Kiste“ zum Ort ihrer Aufstellung zu entdecken. Er ging davon aus, dass sich der Betrachter die Zeit nehmen würde, die Kiste und den sie umgebenden Raum auf mögliche Bezüge zu prüfen. (Abb. 33)

Der Entwurf: „Die Kiste, Material: Holz (bemalt), Teerbeschichtung. Die Kiste soll ohne Sockel mit der Öffnung nach unten aufgestellt werden, so dass die teerbeschichtete Fläche nach oben zeigt. Die Kiste soll der Geländeneigung angepasst stehen.“³⁶⁷ Die Kiste, das erwähnt Zumbiel nicht, ist mit dem gleichen Ornament bemalt, das die Kanzel des Tübinger Rathauses schmückt.

Der Ort: Wenn Stadtplaner und Theoretiker über den Verlust und das Absterben des öffentlichen Raumes klagen, verweisen sie gerne auf die Plätze in mittelitalienischen Städten und beschreiben in schwärmerischem Ton das rege öffentliche Leben. Der Tübinger Marktplatz wird manchmal mit einer derartigen Piazza verglichen und er ist der zentrale Ort der Stadt, an dem der öffentliche Raum noch seine traditionellen Funktionen erhalten hat: Hier findet drei Mal in der Woche ein Gemüsemarkt statt, der nicht nur deswegen geschätzt wird, weil es hier Produkte aus der Region direkt vom Erzeuger zu kaufen gibt, er bietet auch einen Treffpunkt zum „Schwätzen“, zum Informationsaustausch, zum Flanieren und Schauen. Auf diesem Platz finden Konzerte, Kundgebungen, Feste und Hochzeiten statt, während Streiks und Arbeitskämpfen ist er das Ziel von Demonstrationen. An lauen Sommerabenden wird er von der studentischen Jugend besetzt, die proviantiert mit Getränken den Platz - zum Ärger der Anlieger - bis in die frühen Morgenstunden belagern und sich von den spontan inszenierten Musikdarbietungen, Stegreifrezitationen und ähnlichen Spektakeln unterhalten lassen. Mit der Lebendigkeit des Platzes wirbt sogar das örtliche Fremdenverkehrsprospekt.

Zumbiel platzierte seine Kiste an diesem Ort und er rechnete nicht nur damit, dass sein Objekt nicht nur zu allen möglichen Zwecken benutzt, sondern eventuell auch zerstört wird, weshalb er gleich eine Dublette baute, um sie im Falle einer Beschädigung ersetzen zu können. Die Position der Kiste hatte der Künstler nach

³⁶⁶ Entwurfstext Reinhold Zumbiel

³⁶⁷ a.a.O.

genauem Studium der räumlichen Situation gewählt. Den umgebenden Raum begriff er - im Sinne minimalistischer Kunst - als Funktion der Arbeit.

Urteil der Jury: Die Jury zeigte sich zuerst vor allem durch das Modell des Marktplatzes beeindruckt, das der Künstler zur Veranschaulichung seiner Idee gebaut hatte. Der Bildhauer betonte, dass es sich trotz des ärmlichen Materials eindeutig um das Werk eines Bildhauers handle, der das Objekt durch genaues Studium von Proportionen, Achsen und Größenverhältnissen des umgebenden Stadtraumes entwickelt habe. Später stellte sich heraus, dass er wohl auch die künstlerische Handschrift eines einstigen Schülers erkannt hatte, für den er sich einsetzte.

Der Kulturamtsleiter verglich die Kiste, deren Bemalung im Stil der Rathauskanzlei ihm aufgefallen war, mit dem „Speakers Corner“ im Londoner Hyde Park. Der Kulturwissenschaftler bemerkte, er sei gespannt, wie die Marktbesucher auf die Kiste reagieren würden, sei es doch auch eine Art volkstümliches Denkmal für den Tübinger Wochenmarkt.³⁶⁸

Die Realisierung: Reinhold Zumbiel, als professioneller Bildhauer im Außenbereich erfahren, hatte die praktischen und technischen Aspekte (Haltbarkeit, Befestigungen, Sicherheitsaspekte) bei der Entwicklung seiner Idee von Anfang an einbezogen. Die Kiste unterschied sich durch ihre Größe und die stabile Bauart von einer gewöhnlichen Obstkiste, wie sie von Marktbesuchern benutzt wird. Der Künstler hatte auch vorgesehen, dass die Arbeit, sollte sie aus irgendeinem Grunde im Wege stehen, kurzzeitig entfernt werden konnte. Um den formalen Zusammenhang mit dem Ort, die Einbindung in die Umgebung zu verdeutlichen, erklärte sich der Künstler bereit, das Modell seines Entwurfs in einer Vitrine am Rathaus zu zeigen. Dazu hatte ihn der Kurator aufgefordert, um den Betrachtern eine kleine Hilfestellung zu geben. Zumbiel hielt dies allerdings für überflüssig und betonte mehrfach, dass die Kiste für sich selbst sprechen würde.

Formale Analyse: Zumbiels Arbeit erwies sich als mehrschichtig und löste, trotz ihrer bescheidenen Dimension und Form Befremden und kommunikative Prozesse aus, in die ein breites Spektrum von Öffentlichkeit involviert war. Die Kiste konnte als

³⁶⁸ Protokoll der Jury Tagung vom 26.10.1990

temporäres Denkmal für die Marktbetreiber interpretiert werden, die hier seit 400 Jahren ihre Waren feilbieten, ein Denkmal, das der Künstler absichtsvoll aus widerstandsfähigem Buchen-Holz, also aus einem „armen Material“ angefertigt hatte. Damit bot sie einen Gegensatz zu den auf schwäbischen Marktplätzen verbreiteten populären Bronze-Skulpturen, die mit anekdotischen Figurengruppen³⁶⁹ auf Markttraditionen Bezug nehmen. Zumbiels Arbeit war als Ready Made getarnt, das er in einen Kunstkontext stellte. Mit der Bemalung hatte er gezielt Ornamente der Rathauskanzle aufgegriffen. Interpretiert man seine Kiste im Sinne eines „Speakers Corner“, als behelfsmäßigen Podest um von dieser Position eine Meinung kundzutun, so ist sein Objekt der Ort, an dem sich die Öffentlichkeit artikulieren darf, während die Kanzel des Rathauses seit der Renaissance als Ort gilt, an dem die Obrigkeit ihre Macht demonstrierte. Von hier aus ließen sich die württembergischen Herzöge vom Volk huldigen, Prediger riefen es zur Mäßigung und Revolutionäre zum Ungehorsam auf. Heute zeigen hier sich Ehrengäste der Stadt oder das Stadtoberhaupt mit Amtskette. Durch die Bemalung seiner Kiste hatte Zumbiel die Macht symbolisch vom Balkon auf das Pflaster des Marktplatzes heruntergeholt.

Zur Rezeption: Die Marktbeschicker, die drei Mal pro Woche mit der Kiste konfrontiert wurden, weil sie den Marktplatz besetzte, reagierten unterschiedlich: Zuerst löste die Kiste Befremden aus, dann wurde sie in einen Marktstand integriert, (Abb. 34) wo sie praktische Dienste als Ablage oder Sitzplatz leistete und schließlich diente sie dem Obsthändler Helmut Palmer („der Remstalrebell“), um in Anzeigen (Abb. 35), in denen er sein Marktangebot anpries, gegen das Skulpturenprojekt zu schimpfen: „So genannte Künstler dürfen mit Steuergeldern Verkehrshindernisse zur Erregung öffentlichen Ärgernisses auf den Marktplatz stellen. Heute Beeren Süß- und Sauerkirschen; betr.: Kistenkunst. Wer morgens um 3 Uhr schon 300 Kisten rumschleift, aus- und einlädt, das ist ein armer Künstler. Wer eine Hasenstallkiste hässlich bemalt, ist ein Superkünstler. Träuble morgen zum letzten Mal!“³⁷⁰ So versuchte er mit demagogischen Mitteln, diejenigen Tübinger als Kunden zu gewinnen, die dem Projekt ablehnend gegenüberstanden. Sein Protest gegen „das

³⁶⁹ beliebt in schwäbischen Kleinstädten sind vor allem die Gänselieseln, Schweinehirten und skurrile, karikierend überzeichnete auf lokale Anekdoten Bezug nehmende Figurengruppen. Beispiele: „Hütejunge“ v. Hermann Koziol (Schwäbisch Hall); „Mann mit Bierflasche“ Karl-Henning Seemann (Schwäbisch Hall); „Frau mit Gans“, „Dialog“ Fritz Nuss (Strümpfelbach/Remstal); „Der Alte“ Guido Messer (Balingen)

³⁷⁰ Anzeigen von Helmut Palmer im Schwäbischen Tagblatt von 22. Juli und 29. Juli 1991

viele Geld, das für so ein Kunstwerk, in Anführungszeichen, ausgegeben wird“³⁷¹ wirkte allerdings unglaublich, weil die Kiste nicht im Geringsten danach aussah, als hätte sie viel gekostet. Obwohl er auf die lächerlichen Kosten des Objekts hingewiesen wurde, setzte Palmer seine werbewirksamen Beschimpfungen fort. Uwe Degreif hat in seiner Untersuchung von Leserbriefen zu Kunstkonflikten zwei Strategien der schriftlichen Attacke auf moderne Kunst im Außenraum als Stereotype herausgearbeitet. Die polemische Infragestellung des Kunstcharakters durch die Verwendung von graphischen Anführungszeichen und das Hinzufügen des Wortes ‚sogenannt‘.³⁷² In gleicher Weise wird dem Künstler hier der Status als Künstler in Frage gestellt. Zudem verweigert Palmer sowohl dem Material (Hasenstallkiste) als auch der Form jeglichen Kunstwert. Mit der Bezeichnung „Verkehrshindernis“ (das Objekt befand sich in der Fußgängerzone) kritisiert Palmer zudem die Aufstellung der Arbeit als „illegitimes Verfahren zur Aneignung des öffentlichen Raumes“³⁷³. Bourdieu hat in seinen Untersuchungen über das Besucherverhalten in europäischen Museen³⁷⁴ die Instrumente der Wahrnehmung und Einschätzung ästhetischer Objekte durch jene Teile der Bevölkerung erforscht, die über das geringste ‚kulturelle Kapital‘ verfügen. Diese Instrumente setzen ästhetische mit sozialen Normen gleich und unterwerfen die Werke den Forderungen von Angemessenheit, Moral und Vergnüglichkeit. In diesem Sinne bezeichnete Palmer Zumbiels Werk als weder angemessen „hässlich bemalte Hasenstallkiste“, zudem unmoralisch - steht Leuten im Wege, die morgens um drei 300 Kisten schleppen - geschweige denn vergnüglich „öffentliches Ärgernis“.

Doris Koch: Projekt „Tübinger Zeichnung“

Der Beitrag von Doris Koch nahm beim Skulpturenprojekt insofern eine Sonderstellung ein, als es sich hier um ein frühes Beispiel von prozessorientierter partizipatorischer Kunst handelte. Die Künstlerin selbst hatte bis dahin noch keine Erfahrung mit Arbeiten im öffentlichen Raum. Sie war seinerzeit Studentin der Empirischen Kulturwissenschaften und hatte laut eigener Auskunft an der „Freien

³⁷¹ Helmut Palmer im Gespräch mit Kunden an seinem Stand auf dem Tübinger Marktplatz. Pers. Protokoll v. 18. Juni 1991

³⁷² Degreif 1995, S. 212

³⁷³ vgl. Gamboni 1998, S. 191

³⁷⁴ Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M 1987, S. 33-67

Kunstschule“ Nürtingen Bildhauerei studiert. Ihr Projekt bildete, was Aufwand, Organisation und Öffentlichkeitsbezug anbetraf, einen Schwerpunkt des Skulpturenprojekts. Deshalb wird es im Folgenden auch ausführlicher diskutiert. In ihrer umfangreichen Entwurfsmappe charakterisierte Koch ihr künstlerisches Selbstverständnis folgendermaßen: „Die gegenwärtige Situation der Kunst erlebe ich als ungeheuer schwierig und fragwürdig. Immer wieder taucht die Frage nach dem Ende der Kunst auf. Diese Situation ist für mich eine Herausforderung. Es geht mir in meiner Arbeit darum, in verschiedensten Formen mit dieser Situation experimentell umzugehen. Das Werk wird nicht als Endprodukt, sondern als Experimentierfeld aufgefasst. Der Aspekt des offenen Kunstwerks ist mir dabei sehr wichtig. Der Auseinandersetzung mit der Thematik ‚Kunst und Öffentlichkeit‘ messe ich große Bedeutung bei.“³⁷⁵

Die Idee: Das Projekt „Tübinger Zeichnung“ verläuft über 6 Wochen und ist in mehrere Abschnitte gegliedert. Die Künstlerin beschreibt ihr Vorhaben³⁷⁶, das hier in leicht gekürzter Form zitiert wird, folgendermaßen: „Das Projekt besteht aus zwei sich zeitlich, bildlich und gedanklich überlagernden Teilen und erstreckt sich über die gesamte Dauer des Skulpturenprojekts.

Ablauf: Ich mache eine Zeichnung [auf Papier d.V. vgl. Abb. 36]. Ich setze die Zeichnung in den dreidimensionalen Raum, dazu lege ich sie auf den Stadtplan der Tübinger Innenstadt (...) An den Stellen, wo die Zeichnung die Straßen schneidet, spanne ich Schnüre von Haus zu Haus. (Abb. 37) Die Zeichnung [auf Papier d.V.] wird zusammen mit den Entwurfsmappen des Projekts vom 30. Juli bis 6. Juni in der Stadtbibliothek ausgestellt sein. Vom 6. Juli bis 3. August ist sie [die in Schnurlinien in den Stadtraum übertragene Zeichnung d. V.] dann in der Tübinger Innenstadt fest installiert. (Abb. 37)

Die BewohnerInnen der Innenstadt Tübingens haben ihrerseits die Gelegenheit, vom 6. Juli bis 3. August Schnüre über oder in den Straßen zu spannen: Während dieser Zeit werden an verschiedenen Stellen in der Stadt immer wieder Schnüre auftauchen und wieder verschwinden. (Abb. 38)

Jede gespannte Schnur ist eine Linie. Entsprechend dem Ort, an dem eine Schnur

³⁷⁵ Katalogbeitrag von Doris Koch, in: Skulpturenprojekt Tübingen Sommer 91 Kulturamt Tübingen (Hrsg.) S.67ff

³⁷⁶, Entwurfstext zum Wettbewerb Skulpturenprojekt Tübingen Sommer, Kopie der Entwurfsmappen von Doris Koch 42 S. Archiv Kulturamt

gespannt wurde, wird eine Linie in den Stadtplan eingetragen. Hebt man die eingetragenen Linien aus dem Stadtplan heraus, so hat man eine Zeichnung. Jede gespannte Schnur ist Teil einer langsam entstehenden Zeichnung. Je nachdem, wo und wie viele Menschen sich beteiligen, wird sie anders aussehen.

Jeder Haushalt der Innenstadt wird zur Teilnahme an der Aktion eingeladen. (...)

Schnüre können in der Informations- und Koordinationsstelle [einem in der Innenstadt aufgestellten Bauwagen d.V.] abgeholt werden. Die entstandene Zeichnung wird zusammen mit der Entwurfszeichnung vom 3. August bis 10. August in der Stadtbibliothek ausgestellt.³⁷⁷

Den geplanten organisatorischen Ablauf hatte die Künstlerin in einer 41 Seiten umfassenden Mappe minutiös geplant und Gesamtkosten von 2845 DM für ihr Projekt errechnet

Der Ort: Die Frage nach dem Ortsbezug erübrigt sich bei diesem Projekt, da sich die Arbeit aus den spezifischen Bedingungen des Ortes entwickeln sollte.

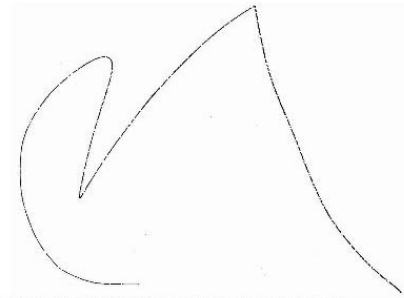
Urteil der Jury: Als Problem erwies sich bei diesem Wettbewerbsbeitrag, dass die bemessene Zeit zu kurz und die Jury nicht daran interessiert war, die 17seitige Entwurfsmappe und den 24seitigen, nicht immer ganz schlüssig formulierten Erläuterungstext der Künstlerin gründlich durchzulesen. Der Kurator, der an einer Realisierung des Projekts interessiert war, übernahm die Aufgabe das Projekt kurz vorzustellen.

Heftige Einwände kamen von dem Künstler in der Jury, der die künstlerische Qualität der abstrakten Vor-Zeichnung der Künstlerin (Abbildung rechts) als „fragwürdige Rhetorik des genialisch Skizzenhaften“ in Frage stellte. Er könne darin keinen Bezug zu Tübingen erkennen. Die kurvigen Schwünge ihrer Entwurfszeichnung, so seine Kritik, ließen sich technisch nicht in straff gespannte Schnüre übersetzen.³⁷⁸ Am konzeptuellen Aspekt der Arbeit zeigte er sich nicht interessiert. Genau dieser war dagegen für den Kulturwissenschaftler und Soziologen von herausragender Bedeutung, er gebe doch die Dichte der von den Bewohnern gespannten Schnüre ein „Soziogramm der Kommunikation“ in der Tübinger Altstadt.

³⁷⁷ Entwurfstext von Doris Koch 1990 Archiv Kulturamt Tübingen

³⁷⁸ Protokoll Jurysitzung vom 26.10.1990

Damit hatte er einen Begriff geprägt, der vom Kurator, der Presse und dem Kulturamt aufgegriffen und verbreitet, von der Künstlerin selbst jedoch energisch zurückgewiesen wurde. Sie verbat sich später jede Einmischung und Interpretation ihres Konzepts. Ein weiterer Einwand des Kulturamtsleiters betraf den zu erwartenden zeitlichen und organisatorischen Aufwand des Projekts. Der Kurator, der die Jury als Protokollant begleitete, versuchte diesen Einwand auszuräumen. Er selbst war sehr an der Realisierung dieser Arbeit interessiert, da es der in der Wettbewerbs- Ausschreibung geforderten Beschäftigung mit den Themen Öffentlichkeit und öffentlichem Raum von allen Künstler- Beiträgen am nächsten kam.



Doris Koch: Entwurfszeichnung zum Projekt
"Tübinger Zeichnung"

Die Realisierung und die Rezeption: Die Realisierung erwies sich - dies liegt in der Natur prozessualer partizipatorischer Kunst - als äußerst zeit- und arbeitsaufwendig. Im ersten Abschnitt ihres Projekts stellte Doris Koch nur den Entwurf (die Zeichnung) ihrer geplanten Arbeit in der Tübinger Stadtbücherei aus. Das Interesse der potentiellen Teilnehmer, der Altstadtbewohner sich mit dem Projekt zu beschäftigen, hielt sich trotz detaillierter Ankündigung in der Lokalpresse in Grenzen. Für die zweite Etappe, die Übertragung der Zeichnung in den dreidimensionalen Stadtraum, waren Genehmigungen der Hausbesitzer erforderlich, die die Künstlerin in unzähligen Einzel-Gesprächen - 50 davon waren erfolgreich - mit den betreffenden Hausbesitzern zu bekommen versuchte³⁷⁹. Danach wurden an den genehmigten Stellen, die Zeichnung in Form von gespannten Gummischnüren unter Mitwirkung der Tübinger Stadtwerke mit einer Hebebühne angebracht. Das Ordnungsamt hatte für die Befestigung aus Sicherheitsgründen eine Mindesthöhe von 4 Metern verlangt. Für die dritte Stufe des Projekts wurde ein Bauwagen mit eigens gelegtem Telefonanschluß (Handys waren 1991 noch nicht gebräuchlich) vor der Stadtbücherei installiert, das „Schnurbüro“, in dem sich die Bewohner der Altstadt

³⁷⁹ Die zum künstlerischen Prozess gehörigen Prozeduren und Verfahren zum Einholen von Genehmigungen von Haus- oder Grundstückseigentümern haben eine Entsprechung in den Aktionen von Christo und Jeanne Claude. Für Running Fence (1972/76) beispielsweise suchte Jeanne-Claude alle 150 betroffenen Farmer persönlich auf, um sie für das Vorhaben zu werben. Unzählige Behörden waren für die erforderlichen Genehmigungen zuständig, und die Künstler beschäftigten zeitweilig bis zu sechzehn Anwälte für die Vertragsgestaltung. Der Schriftverkehr, Faxe und die behördlichen Dokumente wurden in die zur Finanzierung des Projekts von Christo und Jeanne Claude geschaffenen Zeichnungen eincollagiert.

kostenlos rote, gelbe oder blaue Gummischnüre abholen konnten, um sie nach eigenen Vorstellungen im Stadtraum zu spannen. Die gespannten Linien übertrug die Künstlerin in ihren Stadtplan, auf das Zeichnungsraster. 105 Schnüre wurden während dieser Zeit abgeholt. Zudem hatte die Künstlerin mittels 2500 Briefen die Altstadtbewohner zum Mitmachen aufgefordert und mit einem „Zeitaufwand von rund 80 Stunden“³⁸⁰ persönliche Vermittlungsarbeit geleistet und potentiellen Partizipanten ihre Entwurfsmappen präsentiert. Nach vier Wochen - letzte Stufe - nahm die Künstlerin diese aus vielen Strichen in drei Farben zusammengesetzte „Graphik“ vom Plan ab, wodurch sich ein abstraktes Bild, die „Tübinger Zeichnung“ ergab. (Abb. 40) Die Entwicklung der Zeichnung wurde von der Künstlerin in 30 Zwischenzuständen dokumentiert; von der „Tübinger Zeichnung“ (dem Endprodukt) wurde eine Postkarte gedruckt, die in den Katalog einzufügen war.

Formale Analyse: Aus einer relativ kurzen historischen Perspektive von 15 Jahren scheint es überraschend, welche Aktualität und Bedeutung die „Site Specificity“, die aus den Bedingungen des Ortes entwickelnde Werkproduktion 1990 hatte. Völlig neu, zumindest abseits der Kunstmetropolen, war jedoch partizipatorische Kunst in Form von prozessualen Projekten, die die Bedingungen von Kunst, Öffentlichkeit und Autorenschaft mitreflektieren und Theorie nicht reaktiv oder nachträglich entwickeln, sondern Produktion, Kommunikation, Partizipation und Präsentation als zentralen Bestandteil in das Konzept einbeziehen. Damit einher geht eine Loslösung vom traditionellen Werkbegriff. Das Projekt von Doris Koch kann unter der Rubrik „New Genre Public Art“ (Susan Lazy) verortet werden. Es handelte sich weniger um ein Werk, als um ein Experiment mit offenem Ausgang. Allerdings beschränkte sich die Möglichkeit des Partizipierens auf einen engen, von der Künstlerin vorgegebenen Rahmen.

Das Forscherteam Böttcher/Berger sieht die Grundidee von Kochs Arbeit darin, dass die Künstlerin die vermutliche (erhoffte) Rezeption ihrer Arbeit in die Entwicklung ihrer Idee einbezog: „Die Öffentlichkeit fragt: ‚Ist das Kunst?‘ – die Öffentlichkeit sagt: ‚das kann ich auch!‘“ Die immanente Logik dieser Folgerung geht davon aus, dass „die Öffentlichkeit“ über den Kunstcharakter einer gespannten Schnur sinniert, um sich dann herausgefordert zu fühlen selbst eine Schnur zu spannen - entweder, um zu beweisen, dass es eben keine Kunst sei, oder um zu zeigen, dass diese Art von

³⁸⁰ Angaben nach: Karin-Anne Böttcher u. Bärbel Berger „Schnüre Spannen - Kontakte knüpfen Kunst und Öffentlichkeit im Dialog, Maschinenschriftliche Seminararbeit, Archiv LUI

Kunst jeder schaffen könne, nicht nur die Künstlerin. Grundannahme dabei ist freilich, dass „die Öffentlichkeit“ das Projekt überhaupt als relevant betrachtet.

Die formale Grundstruktur ist folgende: Die Künstlerin präsentierte ihr eigenes autonomes Werk, in Form ihrer mittels Schnurlinien in den Stadtraum übertragene Zeichnung. Dann lässt sie die „Zeichnung“ durch Partizipation der Öffentlichkeit erweitern. Die Altstadtbewohner dürfen sich im von Doris Koch vorgegebenen Regelwerk an dem Projekt beteiligen. Darüber, so ihre erklärte Absicht, soll ein Diskurs über Kunst und Öffentlichkeit ausgelöst werden.

Mit welchen Mitteln und Methoden hat sie gearbeitet und wie durchdacht, logisch und effektiv war der von ihr initiierte Prozess? Und wie lässt sich bei derartigen prozessualen Kunstpraxen Qualität ermitteln? An der Anzahl der sich an diesem Projekt Beteiligten? Oder der - freilich nicht ermittelbaren - Menge der initiierten Kunst-Diskurse?

Zwischenbemerkung: Da es im Verlauf des Projekts unlösbar Spannungen zwischen Kurator und der Künstlerin gab und die folgenden Beschreibungen unvermeidbar subjektiven Charakter haben, sollen im Folgenden weitgehend Argumente, Beobachtungen und Befunde zitiert werden, die von zwei Teilnehmerinnen (Karin-Anne Böttcher und Bärbel Berger) des projektbegleitenden Seminars als Ergebnis ihrer Recherchen und Befragungen in Form eines Aufsatzes vorliegen. Sie hatten das Projekt von Doris Koch kritisch beobachtet und begleitet, verweisen aber in der Einleitung zu ihrem Bericht auf ‚Befangenheit durch Freundschaft‘.

Probleme der Bewertung: Das Problem in ihrem persönlichen Umgang mit Kochs Arbeit, das Böttcher/Berger offen schildern, spiegelt *cum grano salis* die Schwachpunkte: „Was tun, wenn mit einem Projekt ohne Erklärung der Intention der Künstlerin gar nichts anzufangen ist? Dauernd tauchen sie und ihre Gedanken nun im Text auf – dürfen sie das? Wie ließe sich dem Problem anders beikommen? Eine reine Beschränkung auf unsere Ergebnisse würde ein ganz und gar negatives Bild zeichnen: Kaum jemand hat die Schnüre gesehen oder genannt, fast niemand kann etwas mit diesem Projekt anfangen (...) Dagegen steht dann die Beteiligung der 105 Schnur-Abholer und die Erlaubnis der 50 Altstadt Bewohner (...) - das sind aber alles

über Doris Koch vermittelte Erkenntnisse. Dazu kommt unsere „Befangenheit“ durch Freundschaft. Was soll man damit machen?“³⁸¹

Doris Koch war sich bewusst, dass ihre Arbeit einen besonderen Status innerhalb des Skulpturenprojekts einnehmen würde. In ihrer - durchaus legitimen - Besessenheit von ihrer Idee, hatte sie sich allerdings aus dem Gesamtprojekt ausgeklinkt und beschlossen, die Eröffnung zu boykottieren. Dazu Böttcher/Berger: „Sie verweigerte sich beispielsweise auch gegenüber den an sie gerichteten Erwartungen: Zur Eröffnung des Tübinger Skulpturenprojekts am 30. Juni wollte sie gar nichts zeigen; nach ihrem Zeitplan begann die Arbeit erst am 3. Juli mit der Ausstellung ihrer Entwurfsmappen.“³⁸² Mögliche Gründe für diese Verweigerung könnten gewesen sein: Eine Kritik am administrativ institutionellen Charakters der Veranstaltung, durch deren Rahmenbedingungen sich die Künstlerin in ihrer künstlerischen Autonomie eingeschränkt sah. Eine Verweigerung als Institutionskritik. Eine indirekte Kritik am Kurator, der ihr die Modifizierung und Überarbeitung ihres Projekts empfohlen hatte. Oder aber die persönliche Profilierung durch Distinktion über das Behaupten und Erzeugen einer Sonderstellung, die durch das Brechen des Regelwerks des Gesamtprojekts geschaffen wurde. Möglich ist eine Kombination aus allen drei hier angeführten Gründen. Für eine Überschätzung der Bedeutung ihrer eigenen Arbeit spricht ihre in der Entwurfsmappe geforderte Mobilisierung der Öffentlichkeit durch die Medien: „Außerdem sollten über die Zeitung und über das Radio Informationen zur Aktion durchgegeben werden.“³⁸³ Die Künstlerin überschätzte offenbar nicht nur das Interesse der Altstadtbewohner, die sie zur Teilnahme an ihrem Projekt bewegen wollte, sondern auch die Überzeugungskraft ihrer etwas umständlich formulierten sehr umfangreichen Gebrauchsanweisungen. Dazu Böttcher/Berger: „Kommunikation über Kunst war notwendig mit der Durchführung des Projekts verbunden. Darin lagen die Stärken, aber auch die Schwächen des Projekts. Um die Verbindung zwischen Künstlerin und Öffentlichkeit herzustellen, war ein Bindeglied notwendig, das die lokale Zeitung offensichtlich nicht bieten konnte. Denn sie hatte nahezu vorbildlich berichtet. Auch die Briefe an die Altstadtbewohner hatten keine breite Wirkung.“³⁸⁴ Dass der

³⁸¹ Karin-Anne Böttcher u. Bärbel Berger: „Schnüre Spannen – Kontakte knüpfen Kunst und Öffentlichkeit im Dialog“. Maschinenschriftliches Manuskript, 1991. S. 1 Archiv LUI

³⁸² a.a.O. S. 3

³⁸³ Doris Koch, Entwurfsmappe 2 „Tübinger Zeichnung“, S. 3 Fotokopie des Originals Archiv Kulturamt Tübingen

³⁸⁴ Böttcher/Berger S. 12

damalige Kulturchef des Schwäbischen Tagblatts Helmut Hornbogen sich weigerte, die von Doris Koch verfassten Statements wöchentlich zu veröffentlichen und in eigenen Worten über das Projekt berichtete, betrachtete die Künstlerin als eine Art von Sabotage ihres Projekts. Dazu aus dem Protokoll der Seminargruppe von 7. November 1991: „Koch: Hornbogen [Kulturredakteur d.V.] schätzte ihr Projekt nicht, es war am Anfang ganz schwierig, er hat ihr Projekt nicht ernst genommen. Er mochte es nicht, dass sie mit Wünschen auf ihn zugegangen ist.“³⁸⁵ Dem ist entgegen zu halten, dass kein seriöser Kunstkritiker einer Tages-Zeitung sich für ein Projekt instrumentalisieren lässt und Texte mit präzisen Handlungsanweisungen zum Abdruck entgegen nimmt. Nach seinen Aussagen hatte ihn die permanente Betonung ihres „Künstlerin-Seins“ und der Versuch ihn „zum Handlanger ihrer Aktion“ zu machen genervt.³⁸⁶

Nach Böttcher/Berger liegen die positiven Aspekte von Kochs Projekt darin, dass ein wesentlicher Bestandteil die Einbeziehung der Öffentlichkeit in Form einer „Kooperation statt Konfrontation“ erreicht worden sei. Zudem seien „alle Betroffenen“ um Erlaubnis gefragt worden, wodurch eine „Kommunikation über Kunst entstanden“ sei. Ob damit die Künstlerin ihr erklärtes Ziel, mit der Aktion „einen Diskurs über die Rolle der Kunst im öffentlichen Raum zu initiieren“ erreicht hat, bleibt allerdings fraglich. Es sei denn, sie sieht diesen „Diskurs“ in den unzähligen Gesprächen, bei denen sie den Bewohnern der Altstadt ihr Projekt zu erklären versuchte. In den Leserbriefen, die sich mit dem Sinn des Skulpturenprojekts, also mit der Frage nach dem Kunststatus beschäftigten, wurde das Projekt nicht thematisiert.

Als Maßstab zur qualitativen Bewertung des Projekts könnte die Verhältnismäßigkeit der eingesetzten Mittel herangezogen werden: Den 2500 Briefen, die Doris Koch an die Altstadtbewohner verschickt hatte und einer Tagespresse die „nahezu vorbildlich“ (Böttcher/Berger) über das Projekt berichtet hatte, stehen 105 Schnüre gegenüber, die im eigens mit Telefonanschluß eingerichteten Schnurbüro abgeholt wurden. Wobei diese Zahl nicht mit den sich beteiligenden Personen identisch ist. Wie die „Tübinger Zeichnung“ (in ihrer auf Papier übertragenen Form) zeigt, so sind Linienbündel festzustellen, was auf „Mehrfachbeteiligter“ schließen lässt. Leider

³⁸⁵ Seminargruppe Gottfried Korff, Maschinengeschriebenes Protokoll des Gesprächs mit den Künstlern am 7. November 1991, Archiv LUI, Universität Tübingen

³⁸⁶ Helmut Hornbogen im Gespräch mit dem Autor (November 1991)

haben die Forscherinnen nicht feststellen können, wie sich die sich beteiligende „Öffentlichkeit“ zusammensetzte. Aufschlussreich wäre das Verhältnis von Studenten, Akademikern und dem überwiegend nichtakademischen Anteil der Altstadtbewohner gewesen, die Relation des Informations- und Bildungskapitals. Zudem haben sich die Autorinnen bei der Frage, wie die Aktion von den um Mitwirkung Gebetenen aufgenommen wurde, auf die Aussagen der Künstlerin verlassen. Danach waren von 50 Gesprächspartnern ein Drittel „zurückhaltend“, sechs „skeptisch“, und zwei „verweigerten“ das Gespräch. Mehr als ein Drittel reagierten dagegen „positiv“, 11 zeigten sich „neugierig“ und 10 „aufgeschlossen“.

Die hier geschilderten Fragen sollen zeigen, wie sehr bei derartigen Projekten um Definitionen und (Be-)Wertungen gerungen wird. Hier gehen die Ansichten weit auseinander. Dabei geht es im Sinne Bourdieus um die Höhe der symbolischen Hypothek, die dem Projekt von verschiedener Seite eingeräumt wird. Und die schätzt die Künstlerin offensichtlich so hoch ein, dass sie einer Copyright geschützten Präsentation des mittlerweile 15 Jahre alten Projekts auf ihrer Internetseite eine herausragende Position einräumt.

Möglichkeiten und Grenzen von empirischen Erhebungen zur Rezeption von Kunst

Die hier angesprochenen Probleme der Evaluierung und Analyse der Rezeption beschränken sich nicht auf das Projekt von Doris Koch. Ulf Wuggenig weist im Zusammenhang mit der Rezeptionsanalyse zu Clegg und Guttmanns „Offener Bibliothek“ in Hamburg darauf hin, dass „die Möglichkeiten, in Umfragestudien dieses Typs einen engeren Kreis von Insidern abzugrenzen und innerhalb dieses Kreises auch noch den ausgeprägten Differenzen des Kunstgeschmacks Rechnung zu tragen“, relativ begrenzt sind.³⁸⁷ Zudem hängt die Qualität, also die Aussagekräftigkeit einer Umfrage zur Rezeption von Kunst, von der Präzision ihrer Fragestellungen und der Schärfe ihrer Begrifflichkeiten ab. Pauschale Kategorien werden pauschale Ergebnisse liefern. Die Frage: „Interessieren Sie sich für moderne Kunst?“ kann keine verwertbaren Antworten liefern, weil ‚moderne Kunst‘ ein Begriff ist, unter dem fast jeder etwas anderes verstehen wird. Die Bedeutung eines Wortes,

³⁸⁷ Ulf Wuggenig: Kulturelle Praxis, sozialer Raum und öffentliche Sphäre, in: http://www.kunstmuseum.ch/andereorte/texte/uwuggenig/uwkult_3.htm#fn1 (Download vom 21.02.05)

wird nach Wittgenstein durch den sozialen Gebrauch bestimmt, und der Terminus moderne Kunst hat viele Bedeutungen, umreißt er doch die ganze Kunstentwicklung vom frühen zwanzigsten Jahrhundert bis heute. Bourdieu betont, „dass Begriffe, die Verwendung finden, um über Kunstwerke nachzudenken, insbesondere um sie zu klassifizieren, (...) sich durch äußerste Unbestimmtheit auszeichnen, (...) dass die Verworrenheit der zur Charakterisierung des Kunstwerks selbst, zu seiner Wahrnehmung und Wertschätzung benutzten Begriffe nicht weniger groß ist“³⁸⁸. So stellten die Umfrager beispielsweise fest, dass viele Befragte die ausgestellten Objekte „eher als ‚Gag‘ denn als ‚Kunst‘“ bezeichneten. Deshalb erweist sich der von der Projektgruppe des LUI erstellte Fragebogen als wenig brauchbar. (Siehe Anhang) Er operiert beispielsweise, in Anlehnung an den Titel der Veranstaltung „Skulpturenprojekt“, fast ausschließlich mit dem Begriff Skulptur, „ein Notname für alle künstlerischen Produktionen“ (Karl Schawelka) und verwendet weder den Terminus Installation noch Objekt. Dabei dürften die meisten Befragten einen konventionellen Skulpturenbegriff vor Augen gehabt haben. Ob eine Frage wie ‚Könnten sie sich diese Skulpturen auch in einem Museum vorstellen?‘ geeignet ist, den Ortsbezug der betreffenden Objekte zu hinterfragen, ist zweifelhaft.³⁸⁹ So wurden im Verlauf der Erhebung Stimmen aus den Reihen des LUI Seminars laut, die das Konzept der Untersuchung kritisierten. Dazu Anne Karin Böttcher: „So einfach ist es halt doch nicht. Fragestellungen zum Teil völlig unbrauchbar, entwickeln sich meist zu Gesprächen über Kunst an sich (Was ist Kunst?) und ihren Sinn bzw. Unsinn.“³⁹⁰

Daher ist die Relevanz der im Weiteren vorgestellten Ergebnisse der Umfrage mit Bedacht zu bewerten. Wie Berger/Rehe resümieren, so spielen bei der Beurteilung zur „Bedeutung, Sinn und Inhalt“ des Tübinger Projekts „unterschiedliche Maßstäbe eine Rolle: 35% der Befragten beantworteten die Frage ob „sinnvoll“ mit ‚ja‘, 29% mit ‚nein‘, 13% kreuzte ich weiß nicht‘ an.“ 29% der Ja-Stimmen wurden ausführlicher begründet, woraus die Forscher neun thematische Schwerpunkte in der positiven Einschätzung der Befragten zusammenfassten: „Bereicherung für die Stadt; Verändert den Ortsbezug; ist kommunikationsfördernd; steigert die Lebensqualität; bildet, bringt Leuten die Kunst näher; das Dorf wird zur Kulturstadt; stimmt

³⁸⁸ Pierre Bourdieu: Die historische Genese einer reinen Ästhetik, in: Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus, Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hrsg.) Frankfurt/M. 1993, S. 24

³⁸⁹ aus dem Fragebogen der Projektgruppe des LUI. Siehe dazu vollständiger Abdruck im Anhang.

³⁹⁰ Anne Karin Böttcher: Das Unbehagen an der Skulptur - oder besser gesagt, am Umgang des LUI-Projekts mit dem Tübinger Skulpturenprojekt. Maschinenschriftliches Manuskript, Archiv LUI

nachdenklich; Stadt wird Mediengespräch; Touristenattraktion.“ Nur 10 Prozent der ablehnenden Stimmen wurden ausführlich erläutert, wodurch sich für die Untersuchung sechs Begründungen ergaben. Das Projekt sei „Sinnlos, Nutzlos; Geldverschwendung; Unverständlich; Dilettantisch; Tübingen bleibt provinziell; und schaffe Aggressionen.“³⁹¹

Als aufschlussreich und hilfreich zu Bewertung der einzelnen Kunstwerke erwiesen sich dagegen die mit viel Aufwand gemachten qualitativen Interviews des LUI Projekts. Sie wurden in die obigen formalen Analysen eingearbeitet.

Die Rolle der Lokalpresse: Zwischen Kunstkritik und Öffentlichkeitsarbeit

Im Gegensatz zur überregionalen Presse haben kleinere Zeitungsverlage und Redaktionen keine auf bildende Kunst spezialisierten Mitarbeiter, sondern allenfalls Redakteure, die den ganzen „Kulturbereich“ zu bewältigen haben. Nur in Ausnahmen sind diese mit den aktuellen Strömungen der Gegenwartskunst vertraut. Da sie in ihrem Alltagsgeschäft ohnehin überlastet sind, zeigen sie gewöhnlich auch wenig Bereitschaft, sich vorurteilsfrei in ein Spezialgebiet wie Kunst im öffentlichen Raum einzuarbeiten. Schon deshalb sind sie dankbar, wenn Veranstalter oder Kuratoren griffige, kompakte Texte liefern und sie können äußerst gereizt reagieren, wenn Künstler ihnen die Dimensionen und Bedeutung ihres Werkes in aller Ausführlichkeit klarzumachen versuchen. Denn für einen in den Redaktionsbetrieb eingebundenen Lokaljournalisten sind Informationen Ware und Zeit Geld. Die Berichterstattung der Lokalpresse über Kunstereignisse konzentriert sich gewöhnlich auf die Zusammenfassung von Eröffnungsreden und ein Foto, auf dem die Kunst oft nur zur Hintergrundtapete für die Selbstdarstellung der örtlichen Prominenz reduziert wird. In diesem Kontext kann die Berichterstattung des Schwäbischen Tagblatts über das Skulpturenprojekt als Ausnahme bewertet werden. Es dürfte wohl keine in Umfang und Qualität vergleichbare Berichterstattung über ein lokales Kunstprojekt in einer süddeutschen Stadt gegeben haben. Nach der Erhebung der LUI Forschergruppe hatten 23% der Befragten über das Blatt von dem Projekt erfahren, was angesichts der massiven Berichterstattung erstaunlich gering erscheint. Zu Beginn des Projekts berichtete das Schwäbische Tagblatt täglich. Nach drei Wochen waren sämtliche

³⁹¹ Bärbel Berger u. Christine Rehe: Ein neuer Projektband: „schlicht, bunt, sinnverhüllt - Reaktionen auf das ‚Skulpturenprojekt Tübingen Sommer 1991‘“ in: Tübinger Korrespondenzblatt Nr. 43 Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. (Hrsg.) Tübingen 1993

Projektbeiträge einzeln mit Bild ausführlich besprochen. Die Zerstörung des „Spiegels“ und die verschiedenen „Umgestaltungen“ des Amboss wurden in sieben Berichten mit Abbildung publiziert. Sämtliche das Projekt betreffende Meldungen (14) wurden mit dem von Julia Feldtkeller entworfenen Projekt-Signet gekennzeichnet. Vier Kommentare in der täglichen Rubrik „Übrigens“ erschienen; drei Karikaturen von Sepp Buchegger, (Abb. 22) die sich auf die vandalistischen Akte bezogen und eine samstäglische Dialektglosse „Dr oheimlich offene Brief“ (siehe Anlage) machten das Projekt zum Thema. Dies mag, wie die LUI-Forscher vermuteten, auch an der „Sauren Gurken Zeit“ während der Schulferien gelegen haben, Hauptgrund allerdings war, dass der an Kunst interessierte Verleger (für dessen Zeitung der Kurator seit vielen Jahren als Kunstkritiker geschrieben hatte) seine Redaktion angewiesen hatte, das Projekt „wohlwollend“ zu begleiten. Mit dem Spruch „Kunst kommt von Kennen“ umschreiben Zyniker das zur Durchsetzung von Kunstansprüchen hilfreiche soziale Kapital in Form von Beziehungen und Kontakten zu einflussreichen Meinungsmachern. Obwohl von Bourdieu kaum explizit erwähnt, gehören die Massenmedien zu den symbolischen Mächten. Zugang zu ihnen und Verfügung über sie markieren die mithin wichtigsten Produktionsformen symbolischen Kapitals. Insofern war die Lokalzeitung „Schwäbisches Tagblatt“ der wichtigste Agent zur Durchsetzung des Kunst-Anspruchs, da die Künstler fast alle ohne nennenswertes symbolisches Kapital im Feld agierten. Nicht alle Leser waren mit der massiven Berichterstattung einverstanden, einige der lokalen arrivierten Künstler reagierten verärgert. Die Intensität wurde nach Auskunft des Redaktionssekretariats von einigen Lesern als lästig empfunden. Ungefähr zehn Anrufe seien eingegangen mit dem Tenor, man habe langsam von diesem Skulpturenprojekt genug. Die Lokalzeitung hatte in diesem Fall die Aufgabe der Öffentlichkeitsarbeit übernommen, eine kritische Auseinandersetzung mit dem Projekt, seiner Konzeption und den einzelnen Arbeiten der Künstler gab es dagegen nicht. Eine milde Kritik war allenfalls in einigen ironischen Wendungen in einzelnen Artikeln spürbar. Bestätigt werden kann die Vermutung von Stefan Römer, dass unter Öffentlichkeit „dasjenige fiktive kommunikative Gebilde zu verstehen ist, das durch das Zusammenspiel von Pressemitteilung und Presseberichterstattung auf einen Ort bezogen ein spezifisches Publikum mit einer bestimmten Intention schafft“ und Kunst im öffentlichen Raum ansonsten nicht über „die zufällige Wahrnehmung der Passanten hinaus diskutiert“

wird.³⁹²

Kritisches Resumé - Anspruch und Ergebnis

Das Skulpturenprojekt Tübingen 1991 war, dem Zeitgeist folgend, mit dem ehrgeizigen Anspruch angetreten, das „Absterben des öffentlichen Raums“ zu thematisieren und mittels künstlerischer Strategien an seiner Wiederbelebung zu arbeiten. Das Bewusstsein der Öffentlichkeit für die Probleme des städtischen Zusammenlebens sollte durch symbolische Interventionen, Implantate und Installationen der Künstlerinnen und Künstler geschaffen und ein Interesse am Forschungsgegenstand Stadt geweckt werden. Dass dieses Ziel nicht erreicht wurde, ist offensichtlich - und verwundert aus der Rückschau nicht: Nicht nur die Möglichkeiten, mittels zeitgenössischer Kunst Bewusstseinsprozesse in der Öffentlichkeit auslösen zu können, wurden weit überschätzt, sondern auch deren Bereitschaft, sich auf derartige Kampagnen überhaupt einzulassen. Und das gilt nicht nur für das im lokalen Rahmen realisierte Tübinger Projekt. Die mit gewaltigem finanziellem und personalem Aufgebot inszenierte Platzverführung 92/93 (vgl. S.74) lieferte kein anderes Bild. So fragte Stella Rollig mit einiger Skepsis „was zu tun sei, wenn dieses Publikum sich weder kritische Erkenntnis noch Aufforderung zu politischer Initiative oder sonstigen Aktionen wünscht, sondern ästhetischen Genuss und im Übrigen in Ruhe gelassen werden will?“³⁹³ Dass es lieber in Ruhe gelassen werden will, musste das Forscherteam des LUI bei seinen Umfrageaktionen erfahren. Und den ästhetischen Genuss reklamierten Leserbriefschreiber und Passanten, als sie danach fragten, wo sie denn stünden, die Skulpturen, und in den ausgestellten Arbeiten nur „nette Gags“ erkennen wollten. Zwar hatte die massive Berichterstattung der Lokalzeitung das Projekt für sechs Wochen ins Zentrum der städtischen Aufmerksamkeit geschoben, aber eine „nachhaltige“ Auseinandersetzung mit den Ideen der Künstler oder eine „Inszenierung kommunikativer Prozesse“ - so ein zentrales Leitbild der Projektkunst der 80er und 90er Jahre - konnte das Projekt offensichtlich nicht bewirken. Auch die im Thema des Projekts erhobene Klage über den absterbenden öffentlichen Raum vermochte keinerlei Mitgefühl auszulösen. Enttäuschend aber: Nicht einmal die „vandalistischen

³⁹² Stefan Römer: Eine Kartographie - Vom White Cube zum Ambient, in: dream city 1999, S. 45

³⁹³ Stella Rollig, Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den 90er Jahren, in: Marius Babias / Achim Könneke (Hrsg.), Die Kunst des Öffentlichen, 1998, S. 19.

Akte“ können eindeutig als gezielte Attacken auf die Kunstwerke gewertet werden, sie seien eher, so erklärte der zuständige Ordnungsbeamte, unter den üblichen gedankenlosen Sachbeschädigungen zu verbuchen.

Sucht man nach Gründen für das nicht Erreichen des Ziels, so muss sowohl über die Probleme des Skulpturenprojekts im Einzelnen als auch über die Möglichkeiten und Grenzen der Projektkunst zum Thema Stadt, Öffentlichkeit und öffentlichem Raum, wie sie für die 90er Jahren typisch war, gesprochen werden.

Urbanismuskritik als Thema von Kunst-Projekten der 90er Jahre

Schon das Leitmotiv vom „Absterben“ des öffentlichen Raumes erweist sich aus der Rückschau als fragwürdig. Solche Töne hatte vor allem Richard Sennett mit seinem 1974 erstmals erschienen Buch „The Fall of Public Man“ („Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“) angestimmt. Viele stießen und stoßen seither in das gleiche kulturpessimistische Horn: Stadt und Gesellschaft verändern sich danach in einer Weise, die zu einem „Funktionsverlust“ öffentlicher Räume führt. Globalisierung, Digitalisierung, Kommerzialisierung, Festivalisierung, Privatisierung, Verwischen der Grenzen von Öffentlichem und Privaten, Terror der Intimität - so lauten die einschlägigen Stichworte.

Die jüngere Stadtforschung spricht dagegen von einem „Funktionswandel“ des öffentlichen Raumes und macht darauf aufmerksam, dass die Grenzen zwischen „öffentlich“ und „privat“ bei Erstellung, Nutzung und Unterhalt öffentlicher Räume immer offener werden. So konstatiert der Stadttheoretiker Klaus Selle: „Wer vom öffentlichen Raum redet, muss von Übergängen reden, von den vielen Sonderformen, die sich aus Gestalt, Verfügung, Nutzung und Aneignung der Räume ergeben.“ Zwischen den Polen „öffentlich“ und „privat“ eröffnet sich also eine Vielzahl von Übergangssituationen, „die zudem noch dynamisch sind, also durch soziale Lernprozesse, durch Verhalten und Regulierungen (um-)gestaltet werden können.“³⁹⁴ Und diese „Unschärfen“ machen zum Teil die besondere Qualität in der Abfolge städtischer Räume aus. Dass sich Öffentlichkeit nicht mehr an feste Orte, an eine repräsentative Form gebunden fühlt, sondern sich über das Ereignis irgendwo installiert, zeigt sich daran, dass neben den städtischen Parks, Spielplätzen,

³⁹⁴ Selle 2002 S.

Friedhöfen, Gärten, Plätzen, Passagen usw. auch die Straßenräume, Kreuzungen, Parkplätze, ja sogar Parkdecks als Erlebnis- und Aktionsräume städtischer Öffentlichkeit wahrgenommen und in Konzeptionen eingebunden werden. Zudem sind neue Formen sozialer Aktivitäten entstanden: Public Viewing, - nicht nur im Rahmen der Fußballweltmeisterschaft -, Vorleseabende im Freien, Grillen im Park, Straßen- und Stadtteulfeste, Straßenflohmärkte, alle Typen von Trendsportarten wie Stadtläufe, Beach-Volleyball auf Parkplätzen, Basketball, Street-Soccer, Inlineskating, Freeclimber an Brückenpfeilern. Sogar Un-Orte wie Bauruinen, Unterführungen, Brücken oder Abrisshäuser können für Teilöffentlichkeiten mit Hang zum Ghetto-Chic zum In-Platz werden. Teile der Jugendszene haben geradezu ein Sensorium entwickelt, um semantisch unbelastete Nicht-Orte aufzuspüren, die sich als temporäre Treffpunkte besetzen lassen. Die Befürchtung, dass die Digitalisierung durch die Neuen Medien zu Isolation des Einzelnen und zum Verkümmern des „Öffentlichen“ führen würde, hat sich nicht bestätigt. Im Gegenteil: Das Virtuelle scheint das Bedürfnis nach authentischem Erleben, nach neuen Formen der „Geselligkeit“ erst geweckt zu haben. Und die Kommunikation im öffentlichen Raum ist keineswegs verstummt, sondern sie hat sich - ob man dies für einen wünschenswerten Fortschritt hält, ist eine andere Frage - zum Teil auf das „Handy“ verlagert.

Betrachtet man diese Phänomene, ohne sie gleich zu werten, so erscheinen die Klagen der 80/90er Jahre über den absterbenden öffentlichen Raum in einem anderen Licht. Sie waren vorwiegend von einer normativen Vorstellung, dem Ideal der „alten Stadt“ geprägt.

Und sie waren für die am Skulpturenprojekt beteiligten Künstler auch nicht maßgebend: Fast alle hatten sich Plätze und Orte im Stadtraum gesucht, die keinerlei Anzeichen von Erkrankung oder baldigem Ableben erkennen ließen. Im Gegenteil: Die Künstler versuchten von der symbolischen Aufladung der Orte (Hölderlinturm, Burse, Marktplatz), vom genius loci zu profitieren. Ein zentraler inhaltlicher Widerspruch zwischen dem in der Ausschreibung geforderten Thema und der Ausstellung war zudem, dass die Probleme zum „absterbenden öffentlichen Raum“ in einem Gebiet thematisiert werden sollten, das als Musterbeispiel des (noch) lebendigen öffentlichen Raums gelten konnte: Die Tübinger Altstadt.

So muss dem zynischen Rückblick, den Marius Babias 1998 auf die Projekte der 90er Jahre warf, zumindest in einem Punkt zugestimmt werden: Er konstatierte, dass

„trotz der seit Mitte der neunziger Jahre heftig geführten Stadtentwicklungs- und Urbanismus-Debatten, die den naiven Öffentlichkeitsbegriff vieler Kunst-im-öffentlichen-Raum Projekte eigentlich längst erledigt hatten“, sich „dieses Genre hartnäckig“ am Leben hält.“³⁹⁵

Das „Interesse der Öffentlichkeit“ - oder das Ringen um gesellschaftliche Relevanz

Das Forscherteam des LUI versuchte in seinen Umfragen, „die Öffentlichkeit“ in soziale Gruppen zu untergliedern, eingeteilt in Arbeiter und Akademiker, bis hin zur Differenzierung der befragten Studenten nach Studienfächern. Diese Fragebogen-Erhebung hat wenig aussagekräftige Ergebnisse gebracht. Zu viele Faktoren, wie das persönliche Wissen über Kunst (Informationskapital), die Bereitschaft zu Tolerierung und Akzeptanz von Unbekanntem, die Grade des Informiert-Seins über die Aktion durch die Medien und die persönliche Vorstellung, was unter dem Begriff „Kunst“ zu verstehen sei und was nicht, kann, wenn überhaupt, nur durch präzise Fragestellungen ermittelt werden. Die unter Ulf Wuggenig im Rahmen der „Offenen Bibliothek“ in Hamburg gemachte Erhebung versuchte zum Beispiel eine Differenzierung mittels einer Befragung nach Künstlernamen³⁹⁶, besuchten Ausstellungen und rezipierten Kunstzeitschriften.

Wer im öffentlichen Raum interessiert sich für avantgardistische Gegenwartskunst, (um die Tübinger Projekte einmal so bezeichnen)? Man kann davon ausgehen, dass hier keine andere Prozentzahlen ausfindig zu machen wären als die, die via TV-Einschaltquoten oder über die Auflagenhöhe von Printmedien erhobene Zahlen zur Erforschung kultureller Kompetenz und Vorlieben liefern würden. Der Anteil der an Gegenwartskunst Interessierten, die sich während der Kampagne im Tübinger Stadtraum bewegten, dürfte - trotz gegenteiligen, aus den LUI Befragungen abgeleiteten Befunden - verschwindend klein gewesen sein. Dies ist auch - trotz Universitätsstadt - ein Problem der Provinz. Ausstellungen von renommierten Gegenwartskünstlern in der Tübinger Kunsthalle werden zum Beispiel nur von einem

³⁹⁵ Marius Babias: Der öffentliche Körper. Der öffentliche Raum im Spannungsfeld von Psycho-Ökonomie und Neuer Subjektivität, in: Die Kunst des Öffentlichen, a.a.O. S. 113

³⁹⁶ Die Liste umfasste: Marina Abramovic, Matthew Barney, Georg Baselitz, Hanne Darboven, Dan Graham, Renée Green, Hans Haacke, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Donald Judd, Ilya Kabakow, Mike Kelley, Anselm Kiefer, Jeff Koons, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Matt Mullican, Bruce Nauman, Nam June Paik, Raymond Pettibon, Arnulf Rainer, Robert Rauschenberg, Charles Ray, Gerhard Richter, Julian Schnabel, Cindy Sherman, Thomas Schütte, Kiki Smith, Cy Twombly, Franz West

sehr kleinen Teil der Bewohner besucht. Die Mehrzahl der Besucher - darauf verweisen die Kennzeichen der Wagen auf den Parkplätzen - reist von außerhalb meist aus Großstädten an. Warum sollte das Interesse der Bewohner bei einer Ausstellung unbekannter, lokaler Künstler größer sein?

Um einen Vergleich mit anderen Gegenwarts-Künsten heranzuziehen: Wer von den Benutzern des öffentlichen Raums wäre bereit, sich auf Neue Musik moderner Komponisten oder zeitgenössische Lyrik einzulassen. Man braucht nicht gleich Peter Idens kämpferische Parole „Nein! Sie ist nicht für alle da“ ins Feld führen, aber trotzdem sollte die Frage gestellt werden dürfen, ob sie denn unbedingt für alle da sein muss, die Kunst im öffentlichen Raum. Oder vielleicht nur für den Teil der Öffentlichkeit, der bereit ist, sich auf sie einzulassen und über die „Codes“, die „kulturelle Kompetenz“ oder das „kulturelle Kapital“ verfügt, die zum Umgang mit ihr erforderlich sind. Dass damit Fragen kultureller Hegemonie und Strategien der Distinktion verbunden sind, darauf hat Bourdieu ausgiebig hingewiesen. Doch Kunst, solange sie nicht in den Unterhaltungssektor³⁹⁷ abgleiten will, verlangt nach einer kulturräsonierenden nicht kulturkonsumierenden (Habermas) Öffentlichkeit, die bereit ist, sich die Mühe zu machen (und gelernt hat) Fragen an die Kunstwerke zu stellen. Hoffmann-Axthelm bezeichnet die Form der herrschenden ästhetischen Rezeption als „Gratiserlebnis, ohne die Mühe, sich selbst den Bedingungen des Erlebnismaterials auszusetzen; man erfährt, was man nicht erkundet hat, erlebt, was zu erfahren (...) man keinen Finger krumm gemacht hat. Daher die Unverbindlichkeit der ästhetischen Rezeption, d.h. auch der Kunst.“³⁹⁸

Der Idealtypus des durch die Stadt streifenden Flaneurs, der die präsentierten Werke zufällig entdeckt, sich kontemplierend vertieft und kongenial einfühlt, um ihren Sinn, ihre Sinnschichten zu erschließen, dürfte eine naive Wunschvorstellung der Künstler und des Kurators gewesen sein. Denn selbst durch die massive Berichterstattung der Lokalpresse, die die Rolle der Öffentlichkeitsarbeit übernommen hatte und detaillierte Informationen zu den einzelnen Arbeiten lieferte, blieb das Projekt wenig beachtet. Auf noch geringere Resonanz stieß allerdings das fünf Jahre zuvor im Rahmen der Landeskunstwochen realisierte Projekt „Konfrontationen“, bei dem prominente, mit

³⁹⁷Walter Grasskamp sprach angesichts einiger Beiträge zum Skulpturenprojekt Münster 97 von zicenischem Erlebnispark, von clownesker Komik und ‚son et lumière‘.

³⁹⁸Dieter Hoffmann-Axthelm: Theorie der künstlerischen Arbeit. Frankfurt 1974, S. 183

reichlich symbolischem Kapital munitionierte Künstler (u.a. Jean Tinguely und John Armleder) Arbeiten im Tübinger Stadtraum zeigten.

So stellt sich die Frage, ob die Beschäftigung mit Gegenwartskunst im öffentlichen Raum allen (d.h. der gesamten Öffentlichkeit) aufgenötigt werden muss? Sollte man die Ansprüche in Sachen „gesellschaftlicher Bedeutung“ nicht etwas „tiefer hängen“ (Wolfgang Ullrich)? Design im öffentlichen Raum dagegen mag alle etwas angehen, so meine These, aber muss das unbedingt auch von der Kunst verlangt werden?

Über Kunst, Geld und Qualität

Als Grund für den bescheidenen Erfolg des Tübingen wurde von den Künstlern bei der Befragung durch die Forschergruppe des LUI die dürftige finanzielle Ausstattung des Unternehmens genannt. Hätte mehr Geld jedoch auch zwangsläufig mehr Qualität bedeutet? Oder setzte nicht die Beschränkung auf lokale Künstler und deren Auswahl durch ein fragwürdiges Wettbewerbs- und Juryverfahren eine Grenze in Sachen erwartbarer Qualität? Lothar Baumgarten hatte mit seinem Beitrag zu ‚Skulptur Projekte in Münster 1987‘ gezeigt, dass man mit drei Glühlampen, die er in den ‚Wiedertäufer-Käfigen‘ am Turm der Lamberti-Kirche installierte, eine beeindruckend poetische Wirkung – das heißt Qualität erzielen kann.

Dass es bei einem Low-Budget-Projekt, das sowohl finanziell als auch personell mit minimalen Aufwand zu operieren hat, jedoch leichter zu Makeln und Mängeln kommen kann als bei gut alimentierten Aktionen, ist zwar nicht zwingend, aber nahe liegend.

Im Falle der Katalogproduktion zum Skulpturenprojekt war die Klage der Künstler zweifellos berechtigt. Eine Auslagerung und Betreuung durch ein professionelles Büro und die Beauftragung eines professionellen Fotografenteams hätte hier gewiss zu einem besseren Ergebnis geführt als die kostengünstige Lösung durch eine traditionelle Druckerei, mit der die veranstaltende Stadt schon seit Jahrzehnten zusammengearbeitet hatte. Und hier war der ohnehin unter Zeitdruck stehende Kurator auf einen „verdienten älteren Mitarbeiter“ angewiesen, der schon seit 50 Jahren Kunstkataloge für das Kulturamt produziert und sich bereit erklärt hatte, den Katalog an einem Samstag (leider nach seinen eigenen ‚bewährten‘ Layout-Vorstellungen) zu setzen. Um die historische Distanz deutlich zu machen: Von Layoutprogrammen für PCs war 1991 noch keine Rede, 1992 erschien das erste

brauchbare Windows System 3.1. Der Katalog, vor allem die Abbildungen dürfen als mangelhaft bezeichnet werden und die Künstler wurden damit um einen beträchtlichen Teil ihres vorzeigbaren symbolischen Kapitals gebracht. Denn je flüchtiger das Einzelwerk, desto bedeutsamer wird der Katalog.

Ob aber die Künstler mit besserer finanzieller Ausstattung wesentlich bessere Arbeiten geliefert hätten, bleibt fraglich. Die mit der technischen Umsetzung von Ideen eher vertrauten „Profis“ (mit Akademie-Hintergrund) blieben ohnehin im ungefähren Kostenrahmen. Eine „vandalensichere“ zwanzig Meter breite Spiegelwand, wie sie Jo Winter für eine optimale Umsetzung seiner Idee benötigt hätte, wäre allerdings auch bei doppeltem Etat unerschwinglich geblieben. Man kann dem Künstler aber keinen Vorwurf machen, denn es wäre die Aufgabe der Jury gewesen, hier Einwände vorzubringen. Und die Möglichkeit oder Unmöglichkeit eine historische Sandsteinmauer strahlend weiß zu reinigen, sollte von der Künstlerin, die die Idee dazu liefert, schon vorher auf Machbarkeit geprüft werden. Auch der schwache Effekt ihrer Lichtinstallation hätte von der betreffenden Künstlerin durch Vorversuche erprobt und damit verhindert werden können.

Abgesehen davon, dass die Künstler kaum über Erfahrung mit Kunst im öffentlichen Raum Projekten verfügten und sich deshalb auch mit der finanziellen Kalkulation ihrer Projekte schwer taten, so war zu beobachten, dass mit Projektverlauf die finanziellen Begehrlichkeiten zunahmen. Als offensichtlich wurde, dass die Vergütung durch symbolisches Kapital nicht so reichlich fließen würde, wie erhofft, versuchte man sich durch Forderungen nach ökonomischem schadlos zu halten. So wurden bei der Kostenstelle im Kulturamt, das sich bereit erklärt hatte, für die Un- und Materialkosten aufzukommen, Rechnungen eingereicht, die nur schwerlich den betreffenden künstlerischen Arbeiten zuzuweisen waren. Einige der Künstler, die sich offensichtlich ausgenutzt fühlten - „die Stadt wollte sich mit unseren Arbeiten schmücken“³⁹⁹ - entwickelten wenig Kreativität im Umgang mit den vorhandenen Ressourcen. Hier zeigten sich deutlich die Nachteile eines durch eine städtische Administration geregelten Projekts. Die veranstaltende Stadt wurde nicht als Partner begriffen, sondern als zahlender Auftraggeber. Nachdem schließlich die erste Euphorie verflogen war, wuchs das Misstrauen gegenüber den Veranstaltern. Wie Erfahrungsberichte zeigen, so führen von Künstlern in Eigenregie realisierte Projekte,

³⁹⁹ Zitat aus: Protokoll des Gesprächs mit den Künstlern am 7. November 1991, Archiv LUI, Maschinengeschriebenes Manuskript

bei denen die Verteilung und Verwendung der finanziellen Mittel diesen selbst überlassen bleibt, zu vorteilhafteren Ergebnissen, da sich deren kreatives Denken dann auch auf die ökonomischen Aspekte der Unternehmung auswirkt. Eine bürokratische Administration, ein städtisches Amt, so die Erfahrung beim Skulpturenprojekt, bewirkt eher das Gegenteil.

Auch beim Kurator ließ die anfängliche Begeisterung während des Projektverlaufs merklich nach. Nachdem die veranstaltende Stadt mit der Vernissage ihre Lorbeeren - in Form von üppigen Presseberichten, Rundfunkübertragung und Fernsehbericht (SWR 3) - geerntet hatte, begann für ihn der Alltag mit Instandsetzungen, Reparaturen der Beschädigungen, Ausfüllen der Belege für Kostenerstattungen, Entgegennahmen, Beantwortungen und Weiterleitungen von Beschwerden und ähnlich vergnüglichen Tätigkeiten. Als größte Belastung empfand er seine unfreiwillige Rolle als ausgleichender Vermittler zwischen der „Stadt“ und den Künstlern, nachdem einige von ihnen - vor allem aus dem Nicht-Profi Lager – begannen, Dissonanzen auszustreuen und sich über zu wenig Öffentlichkeitsarbeit, falsche Interpretationen ihrer Arbeiten oder die dürftige finanzielle Vergütung ihres Arbeitsaufwandes zu beklagen. Dass aber solcherlei Probleme nicht auf das hier vorgestellte Projekt begrenzt sind, verriet Kaspar König schon in seinen Erfahrungsberichten zu Skulpturen Projekte 1987 in Münster.

Skulpturenprojekt Tübingen 1991 - cui bono?

Aus der Rückschau von 15 Jahren und der aktuellen Situation, in der sich durch die verschärften ökonomischen Rahmenbedingungen der Legitimationsdruck auf öffentlich finanzierte Kunstprojekte laufend erhöht, drängt sich die profane Frage auf, was das hier untersuchte Projekt denn schließlich an Nutzen und Erfolg gebracht hat. Wer hat davon profitiert?

Die veranstaltende Stadt als Auftraggeber ist ihrer Verpflichtung zur Künstlerförderung nachgekommen. „Man wollte“, so brachte es der Chronist der Lokalzeitung lapidar aber treffend auf den Punkt, „mal wieder was für sie tun“. Die Zielsetzungen der Kommune waren insofern denen der traditionellen Kunst-am-Bau Regelungen ähnlich, als sie weniger an der Schaffung überzeugender künstlerischer Werke interessiert waren, sondern an der sozialen Förderung lokaler Künstlerinnen

und Künstler.

Das mit der Organisation beauftragte Kulturamt konnte seine Position im Ämterverbund der städtischen Ämter herausheben und stärken, war es doch durch das Projekt vom Lokalblatt so üppig mit positiven Kommentaren und Kritiken bedacht worden, dass der lokale Feuilletonist sein abschließendes Resümee sogar mit der Frage, „in fünf Jahren wieder?“ enden ließ. Dass die lokale Presse, das „Schwäbische Tagblatt“ während der „Saure Gurken Zeit“ - den Sommerferien - von dem Projekt als Spaltenfüller profitiert habe, wurde von der LUI Forschergruppe vermutet, was der damaligen Chefredakteur und Verleger des Blattes jedoch als naiv bezeichnete. Er habe sich der Sache „aus Interesse am zeitgenössischen Kunstgeschehen“ angenommen. Der Kurator, der sich mit dem Projekt immerhin fast ein Jahr beschäftigt hatte, konnte neben seiner - eher bescheidenen - finanziellen Entlohnung, eine Menge Erfahrungen im Umgang mit Behörden und Künstlern und Kunst im öffentlichen Raum sammeln. Diese führten allerdings zu der Einsicht, dass Projektkunst im öffentlichen Raum eine aufwändige Angelegenheit ist, der ein bescheidener Ertrag von öffentlicher Aufmerksamkeit und keinerlei nachhaltige Wirksamkeit gegenüber steht. Außer der persönlichen Genugtuung und dem Genuss dann und wann im Rampenlicht zu stehen, hielten sich einzelne Momente der Anerkennung und Zeiten des Ärgers die Waage.

Für die meisten der beteiligten Künstler war das Projekt eine Möglichkeit sich und ihre Arbeit erstmalig einem größeren Publikum zu präsentieren. Nicht vergessen werden sollte, trotz der soziologischen Ausrichtung dieser Untersuchung, die Freude und Erfüllung am künstlerischen Tun, für welches das Projekt die Rahmenbedingungen und den finanziellen Hintergrund geschaffen hatte. Wie wichtig es für die einzelne Künstlerbiografie werden sollte, lässt sich an der Art der Erwähnung messen, die vom lapidaren Vermerk „Teilnahme Skulpturenprojekt Tübingen 1991“ bis zur ausführlichen, aufpolierten Internetpräsentation reicht. Dies kann natürlich im zweifachen Sinne gelesen werden: Als persönliche Ein- und Wertschätzung einer nun schon fünfzehn Jahre zurückliegenden Arbeit oder aber als Zeichen einer anschließenden, eher schleppenden künstlerischen Entwicklung. Je erfolgreicher sich die Künstler entwickelt haben, so zeigt ein Blick in deren Kataloge und Internetauftritte, desto eher wurde das Tübinger Projekt unter „ferner liefen“ verbucht.

Auf dem künstlerischen Feld des Skulpturenprojekts - und damit gewinnt das Bild aus der Rückschau seine Konturen - wurde mehr gesät als geerntet. Der Aufwand war enorm, während das Aufmerksamkeitspotential „der Öffentlichkeit“ gehörig überschätzt wurde. Trotz des beträchtlichen gärtnerischen Aufwandes und großem, wenn auch mitunter von Pannen und Missgeschicken durchsetzten Einsatz, konnten sich im Schatten einer bürokratisch reglementierten Versuchsanlage keine herausragenden Pflanzen in Form von künstlerischer Exzellenz entwickeln. Eine auf öffentlichkeitswirksame Effekte und schnelle Realisierung angelegte Kampagne wird ohnehin nicht viel mehr als Verbrauchskunst mit begrenztem Haltbarkeitsdatum liefern können.

Projekt-Kunst im Kontext der Kulturpolitik der 80er und 90er Jahre

Der Kunstprojekt-Boom der 80/90er Jahre in Süddeutschland fällt in die Regierungszeit von Lothar Späth (1978 -1991) und in eine Zeit wirtschaftlicher Prosperität, die mit einer bis dahin einzigartigen gesellschaftlichen Aufwertung von Kunst und Kultur in Baden-Württemberg verbunden war. Späth hatte seine Vorstellung von Kultur seinerzeit auf folgenden Punkt gebracht: „High Tech braucht High Culture“. In der von Hannes Rettich im Jahr 1990 erarbeiteten Kunstkonzeption des Landes Baden-Württemberg schreibt Späth im Vorwort: „mehr und mehr verliert die Arbeitswelt ihren prägenden Charakter für den einzelnen (...) Diese Entwicklung ist eine Herausforderung sowohl für die Bildungspolitik wie für die Kulturpolitik“. Deshalb hätten Kunst und Kultur, bis dahin ein „stark elitär geprägtes Interessen- und Tätigkeitsgebiet für wenige (...) den elfenbeinernen Turm verlassen“ und seien zu einer „sozialen Notwendigkeit unseres Zusammenlebens geworden“. Kunstförderung, so erklärte Späth in einer Regierungserklärung, sei „ein Eckpfeiler eines Staates, der sich als Kulturstaat begreift.“ Es ist kaum zu übersehen, dass Späth in der Kultur ein Instrument zur Schaffung wirtschaftlicher Prosperität sah. Drei Stichworte waren für diese Kulturpolitik leitend: Mit „Kultur als Standortfaktor“ sollten Wettbewerbsvorteile für die Ansiedlung von Industrieunternehmen geschaffen und Baden-Württemberg für Führungskräfte und deren Familien attraktiv gemacht werden. Der Begriff „Umwegrentabilität von Kultur“ verwies auf die brachliegenden wirtschaftlichen Potentiale von Kultur, die es wissenschaftlich zu erschließen und durch marktwirtschaftliche Instrumente zu entwickeln galt. Dazu wurde 1989 in

Ludwigsburg eigens das Institut für Kulturmanagement gegründet. Mit dem Schlagwort „Kultur als Kreativitätsfaktor“ lässt sich ein weiteres Potential beschreiben, das Späth - selbst Sammler moderner Kunst und bekennender Bewunderer von Joseph Beuys - in der zeitgenössischen Kunst sah. Der Umgang mit ihr sollte jenes kreative unkonventionelle Denken fördern, auf dem sich der Ruf der wirtschaftlich erfolgreichen Schwaben, ein Volk von Tüftlern und Erfindern zu sein, begründete. Durch die Beschäftigung mit aktueller Kunst glaubte man dieses (Quer-) Denken fördern und praktisch nutzbar machen zu können: „Damit werden“, so erläutert die Kunstkonzeption, „auch in der beruflichen Praxis andere als die einstmals geforderten Qualifikationen wesentlich: Kreativität, Teamgeist, Kommunikationsbereitschaft, Flexibilität und fortwährende Lernbereitschaft (...) Die aktive Beschäftigung oder Auseinandersetzung mit künstlerischen Inhalten kann wesentlich dazu beitragen, derartige Qualifikationen zu erwerben und zu fördern.“⁴⁰⁰ Dass Späth die Effizienz einer derartigen Kulturpolitik überschätzt hat, lässt sich aus historischer Distanz vermuten. Zwar sind zahlreiche zum Teil erfolgreiche Kultur-Institutionen aus ihr hervorgegangen⁴⁰¹, aber die erhoffte Langzeitwirkung ist ausgeblieben. Unter der Regierung von Späths Nachfolger Erwin Teufel und angesichts einer sich drastisch verschlechternde Haushaltslage hatte das Interesse an einer Kulturpolitik Späthscher Prägung merklich nachgelassen. Zudem hatte Späth das verwertbare Innovationspotential zeitgenössischer Kunst genauso überschätzt wie die Bereitschaft der Adressaten sich auf sie einzulassen. Diese schätzten den Glamour der Vernissagen mehr als die Botschaften von Kunst und Künstlern. Und radikale, staatsferne oder systemkritische Ansätze blieben weiterhin suspekt.

Auch die erhoffte Umwegrentabilität erfüllte sich nur in wenigen Fällen. Nur Mega- oder Blockbuster-Ausstellungen garantierten einen wirtschaftlichen Erfolg. Dieser wurde an Besucherzahlen gemessen. Im Konkurrenzkampf der Kommunen zeigte sich jedoch sehr schnell, dass sowohl die Menge der potentiellen Ausstellungsbesucher als auch die publikumstauglicher Künstler äußerst begrenzt und nicht beliebig vermehrbar ist.

Durch Späth, der häufiger Gast bei und Eröffnungsredner von Kunstaussstellungen

⁴⁰⁰ Hannes Rettich u. Lothar Späth: Kunstkonzeption des Landes Baden-Württemberg, Freudenstadt 1990 S.7

⁴⁰¹ Kultur- und Kunstinstitutionen und Initiativen aus der Ära Späth: Theater-Akademie, Akademie Schloss Solitude, Ausbau der Stuttgarter Kulturmeile mit Staatsgalerie, Bibliotheken und Musik-Akademie, Planung einer Pop Akademie in Mannheim, Technikmuseum in Mannheim und Gründung des ZKM in Karlsruhe, sowie die Ludwigsburger Schlossfestspiele und die Festspiele Baden-Baden.

war, begannen die Vernissagen in der Staatsgalerie Stuttgart und die großen Ausstellungen in der Provinz (Tübingen, Balingen, Ulm) zum Treffpunkt einer politisch einflussreichen Klasse zu werden. Von dieser gesellschaftspolitischen Aufwertung von Kunst und Kultur wollten nun auch die Städte und Kommunen profitieren und sie versuchten, sich mit eigenen Veranstaltungen oder Ausstellungen zu profilieren. Darunter fallen auch die in dieser Arbeit untersuchten kommunal initiierten Projekte zur Kunst im öffentlichen Raum.

Während dieser Hochkonjunktur der Künste in Späths Regierungszeit begann sich zudem das Kunstpublikum gesellschaftlich zu differenzieren: Der öffentlichen Vernissage von Ausstellungen wurde eine Preview für geladene Gäste vorangestellt, Sonderöffnungszeiten für VIP Gruppen eingerichtet.

Während gleichzeitig die Präsentationen impressionistischer Malerei und den einschlägigen Meistern der klassischen Moderne zu populären Ereignissen für ein Massenpublikum geworden waren, begannen - ganz im Sinne der Distinktionsästhetik Bourdieus - sich Teile der gehobene Mittelschicht durch die Hinwendung zur avantgardistischen Kunst von diesen Massenveranstaltungen abzugrenzen. Besuche der Biennale in Venedig oder der documenta in Kassel wurden zur Vorraussetzung, hier mitreden zu können. Wohlhabende Unternehmer hatten erkannt, dass sich durch Sammeln von Gegenwartskunst lukrative Möglichkeiten zur Anhäufung von kulturellem Kapital bot, welches nicht nur Ruhm und Anerkennung versprach, sondern sich durch die Forderungen nach Finanzhilfen für Privatmuseen und Stiftungen wieder in ökonomisches Kapital zurück konvertieren ließ.

Neben diesem Effekt wirkte Späths kulturpolitischer Impetus weit über die Landeshauptstadt hinaus und beflügelte die Kulturpolitik der Kommunen. Neben dem Wunsch vieler Oberbürgermeister, möglichst auch vom Ausstellungs- und Besucherboom zu profitieren und mit einer Ausstellung Gewinn zu machen und mediales Aufsehen zu erregen, rückte auch die Kunst im öffentlichen Raum ins Interesse der örtlichen Kulturamtsleiter. Es war kein Zufall, dass die oben beschriebenen „Platzverführung 1992/93“ drei Tage vor der von Jan Hoet spektakulär inszenierten documenta IX eröffnet wurde. In 18 Städten der Kultur-Region Stuttgart durften 20 international bekannte Künstler in einer an Aufwand und Einsatz finanzieller Mittel bis dahin einmaligen Aktion agieren. Grund genug für die örtlichen Kulturamtsleiter, selbst Kunstprojekte im Rahmen ihrer finanziellen und

personellen Möglichkeiten zu initiieren und dabei noch ihrem Auftrag zur Förderung lokaler Künstler nachzukommen. In diesem Zusammenhang kann auch das Tübinger Skulpturenprojekt gesehen werden. Überschätzt wurde sowohl Interesse der Öffentlichkeit sich auf derartige Kampagnen einzulassen als auch das Aufmerksamkeitspotential der Benutzer des öffentlichen Raums. Im Wettstreit um Aufmerksamkeit, so zeigt die LUI Untersuchung, blieben die kurzzeitigen Reize von Werbung und Konsum den künstlerischen Zeichensetzungen und Interventionen weit überlegen.

Es scheint, dass die Projektkunst der 90er Jahre bereits eine historische Kunstpraxis geworden ist, die ihre Hochzeiten zwar hinter sich, aber längst nicht ausgedient hat. Im kunstpädagogischen Bereich, im bescheideneren Rahmen der lokalen Kunstvereinsaktivitäten auf dem Lande lebt sie, ohne dem Druck laufender Innovationen ausgesetzt zu sein, weiter. Wenn auch nicht mehr unter primär aufklärerischen Zielsetzungen, wie in ihren Anfangszeiten, sondern eher als „Generatoren unterhaltsamer Konflikte“ (Babias).

Ausblick

Es mag eine Binsenweisheit sein, aber trotzdem sei hier noch einmal darauf hingewiesen: Zwischen dem Kunstgeschehen in der Provinz - auf dem der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung liegt - und dem der Kunstzentren gibt es ein starkes Gefälle. Die Entwicklungen und Trends der Avantgarde kommen, wenn überhaupt, mit einer enormen zeitlichen Verzögerung auf dem flachen Lande an, extreme Kunstpraxen erreichen sie fast nie. Und sie hätten dort auch kaum Chancen sich zu behaupten. Das Kunstgeschehen hier wird nur in sehr seltenen Fällen von jungen, gerade den Akademien entsprungenen und mit den neuesten Entwicklungen vertrauten Künstlern geprägt, sondern von „alteingesessenen“, meist in Vereinen organisierten „Platzhirschen“ und einer wachsenden Anzahl von Amateuren. In der Regel sind sie es, die von den örtlichen Kulturverwaltungen gefördert und den lokalen Medien ins Rampenlicht geschoben werden. Auch kann das Internet keine großstadtypische „Szene“ ersetzen, in der Nachrichten über die neuen Entwicklungen und Projekte zirkulieren und der Diskurs unmittelbar und auf persönlicher Ebene geführt wird.

Insofern orientiert sich der folgende Ausblick weniger am Kunstgeschehen abseits

der Metropolen sondern greift vielmehr die aktuellen Strömungen auf, die sich in den einschlägigen Diskussionsforen und Zeitschriften, den trendsetzenden Ausstellungen abzeichnen.

Ein Blick auf die Entwicklung der letzten 15 Jahre macht deutlich, dass der Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“, obwohl nach wie vor in der Umgangssprache fest verankert, nicht mehr sonderlich dazu geeignet ist, all die verschiedenen Phänomene zu bezeichnen, die unter diesem Notnamen versammelt sind. Zu heterogen sind die Erscheinungsformen, zu disparat Zielsetzungen, Strategien und Adressaten, als dass der Terminus noch einen brauchbaren gemeinsamen Nenner liefern könnte. Vor dem Hintergrund der turbulenten Dynamik, die (nach 9/11, Börsencrash und aufblühendem Fundamentalismus) alle gesellschaftlichen Felder ergriffen und mit beunruhigenden Fragezeichen bestückt hat, zeichnet sich am Beginn des dritten Jahrtausends das Bild einer Gegenwartskunst ab, das gespalten ist in eine affirmative Kunst des Marktes und jene, die sich in der Tradition der Aufklärung sieht. Die Zielsetzungen könnten gegensätzlicher nicht sein: Während die Marktkunst vom Neoliberalismus und der Globalisierung profitiert und ein überhitzter Kunstmarkt den Lifestyle-Bedarf einer Welt der Super(neu)reichen mit Distinktionsmaterial zu decken versucht, sind auf der Gegenseite politische Praxen von Kunst entstanden, die sich gegen die Aushöhlung demokratischer Werte zu Wehr setzen oder sich die Sorgen und Nöte derjenigen zum Anliegen gemacht haben, die unter Neoliberalismus und Globalisierung leiden. Zu den erstgenannten gehören Formen des Culture Jamming, eine subversive Methode, bei der anonyme Künstler - Umberto Eco nennt sie eine Kommunikationsguerilla - die omnipräsenten Botschaften von Politik, Medien und Werbung zu kritischen Kommentaren umcodieren. Zu den Letzteren gehören die Vertreter einer Kunstpraxis, die sich als Dienstleistung am Sozialen versteht, mit möglichst konkreter und nicht bloß irgendeiner symbolischen Wirkung.

Die einstigen Kunstprojekte im öffentlichen Raum, so Christian Kravagna, wurden durch öffentlichkeitsbezogene Kunst-Projekte erweitert und sollen in die Kunst des Öffentlichen münden. Nach den ortsspezifischen künstlerischen Eingriffen und Untersuchungen der 90er Jahre ist nun das Soziale, die Arbeit mit „Communities“ und lokalen, meist unterprivilegierten Bevölkerungsgruppen ins Zentrum einer sich als Avantgarde verstehenden Kunstszene gerückt.

Entsprechend ihrem interdisziplinären Ansatz widmen sich derartige Kunstpraxen in besonderem Maß gesellschaftlich relevanten Problemfeldern wie Globalisierung,

Migration, Postkolonialismus, Rassismus, Gender, Sexismus, Biotechnologie und neuen Kommunikationstechniken. Für dieses „Konglomerat inhomogener Praktiken“ haben sich die Etikette wie "New Genre Public Art", „Community-Based Art“ und „Kunst im öffentlichen Interesse“ durchgesetzt. Bei vielen dieser Praxen machte Heinz Schütz die Tendenz aus, „Kunst vollständig im kunsttheoretischen oder im soziologischen Diskurs aufgehen zu lassen. Ohne Zweifel, ist der Kunstbegriff inzwischen so flüssig geworden, dass auch die soziologische Intervention unter den Kunstbegriff fällt.“⁴⁰² Dass in diesem Fall für die Künstler die diskursive Schulung wichtiger wird, als das Vermögen ästhetische Form- und Gestaltungsfragen zu lösen, liegt auf der Hand.

Während diese neuen Kunstpraxen zur „Inszenierung kommunikativer Prozesse“ meist nur die über Zeitschriften und Internetforen kommunizierenden Insider erreicht, stellte Werner Fenz 2002 fest, „dass generell eine Bindung einer objekthaften Konfiguration an den realen Raum nach wie vor existiert und dass ebenso Wettbewerbsausschreibungen zur Erlangung von Mahnmalen oder Erinnerungszeichen interessante TeilnehmerInnen finden und meist unübersehbare Realisationen vorliegen.“⁴⁰³ Dies kann als Rehabilitation der in den 90er Jahren in Misskredit geratenen „Drop Sculpture“ verstanden werden. Stephan Schmidt-Wulffen spricht vom kritischen Potential, das in der „demonstrativen Zurschaustellung von Schönheit in der Stadt“⁴⁰⁴ liege, was nach einer Hommage an die klassische Bildhauerei klingt.

In einem neuen Gewand ist auch die „Kunst am Bau“ wieder salonfähig geworden und sie erfreut sich zunehmender Beliebtheit bei Unternehmen, die Innovation und Zukunftstechnologie auf ihre Fahnen geschrieben haben.

Nicht zu übersehen ist allerdings die Tatsache, dass Kunst im öffentlichen Raum - in ihrer „objekthaften Konfiguration“ - bei der Bevölkerung ein derart schlechtes Image zu haben scheint, dass Gerhard Matzig in der Süddeutschen Zeitung „ihren Wunsch nach Anerkennung“ mit einem barschen „Nichts verdient sie weniger (...) Weg

⁴⁰² Schütz a.a.O.; S.19

⁴⁰³ Werner Fenz: Denkmal, Mahnmal, Erinnerungszeichen. Positionen am Schnittpunkt künstlerischer und gesellschaftlicher Verantwortung, in: Heidemarie Uhl (Hrsg.), Steinernes Bewusstsein. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Bd. 2, Wien, Köln, Weimar 2002,

⁴⁰⁴ Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen: Kunst im öffentlichen Raum – eine Revision, in: Achim Köneke/Stephan Schmidt-Wulffen (Hrsg.): Aussendienst. Kunstprojekt in öffentlichen Räumen Hamburgs, Freiburg 2002, S. 97–103

damit!“⁴⁰⁵ bescheiden konnte.

Um hier Abhilfe zu schaffen, müssten folgende Problemfelder angegangen werden: Die Entrümpelung der „Altlasten“; die Pflege und Instandhaltung des bewahrenswerten Bestandes und die ebenso durchdachte wie sparsame Platzierung von qualitätvollen neuen Werken an ausgesuchten Orten.

Denn die aktuellen öffentlichen Räume leiden unter Kunstwerken, die, besäße sie ein Museum, längst in den Katakomben des Depots verschwunden wären. Zudem, so offenbart ein Blick auf die kleinen Meister in den öffentlichen Räumen der Provinz, zeigen sich diese Skulpturen und Plastiken oft in so erbärmlich ungepflegtem Zustand, dass man sich über mangelnden Respekt nicht zu wundern braucht. Und warum sollten derartige Werke nicht durch andere, bessere, für den betreffenden Ort besser geeignete ersetzt werden können? Die Aufstellungsgarantie bis ultimo sollte überdacht werden.

Die Aufstellung von neuen Werken darf nicht den Geschmackspräferenzen von Laien überantwortet werden, das sollte man den in größeren Zusammenhängen denkenden Stadt- und Raumplanern überlassen. Intelligente Stadtplanung, die sinnvolle Strukturierung des städtischen Raums bildet das Fundament, auf der ein Kunstwerk einen Platz finden kann. Hier vermag es einen signifikanten Akzent zu setzen.

Die der „Site Specificity“ verpflichtete Projektkunst hatte in den 90er Jahren ihre beste Zeit. Wenn auch seitdem immer wieder herausragende Werke entstanden sind, so hat sich der Reiz dieser Art von temporären Kunstinstallationen doch schnell abgenützt. Mittlerweile sind ortsbezogene Kunstprojekte zu einer Art von künstlerischem Breitensport geworden. Sie gehören heute zum Lehrplan von Kunst-Leistungskursen und zum Begleitprogramm von Stadtfesten.

Der öffentliche Raum, als städtischer Raum verstanden, bietet Künstlern noch genug Aufgaben, bei denen handwerkliches Können, Kreativität und Ideen und ein Interesse an Fragen des gesellschaftlichen Zusammenlebens gefragt sind: Dazu gehören Gestaltungsaufgaben im Bereich von städtischen Quartieren, in neu entstehenden oder revitalisierten Stadtvierteln: Brunnen, Kinderspielplätze, Kioske, Sitzgruppen, kleine Plätze, Bushaltestellen, Informationssäulen und ähnliches mehr. Die Frage, ob es sich dabei überhaupt noch um Kunst handelt und nicht vielmehr um Design, ist überflüssig geworden.

⁴⁰⁵ SZ vom 28./29. Januar 2006

Literaturverzeichnis

- Ammann, Jean Christophe: Kunst im öffentlichen Raum: Zerstreuung und Intelligenz, in: Katalog Singen 2000
- Ammann, Jean-Christophe: Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit, in: Grasskamp 1993
- Ammann, Jean-Christophe: Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum, in: Skulpturenboulevard 87, S. 8ff. Berlin 1987
- Ammann, Jean-Christophe: Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum, in: Parkett, Nr. 2, Zürich 1984
- Augé Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt/M. 1994
- Außenraum-Innenstadt 91: Außenraum-Innenstadt, Katalog, Hannover 1991
- Babias, Marius u. Könnecke, Achim: Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum, Berlin/Dresden 1998
- Babias, Marius: Die Offene Stadt: Anwendungsmodelle, in: Marius Babias u. Florian Waldvogel (Hrsg.): Zum Jahresprojekt 2003 der Kokerei Zollverein / Zeitgenössische Kunst und Kritik Düsseldorf 2003
- Babias, Marius: Der öffentliche Körper. Der öffentliche Raum im Spannungsfeld von Psycho-Ökonomie und Neuer Subjektivität, in: Die Kunst des Öffentlichen. 1998 Berlin/Dresden 1998 S 112-121
- Bachhuber, Liz (Hrsg.): Public Art and New Artistic Strategies. MFA-Studiengang „Kunst im öffentlichen Raum“ und neue künstlerische Strategien, Weimar 2004
- Ballhausen, Werner; Schittenhelm, Karin: Zeitgenössische Kunst im städtischen Raum: empirische Fallstudien zu ausgewählten Skulpturenprojekten in Berlin, Berlin 1991
- Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler, Ostfildern 1997
- Berger, Bärbel u.a.: Ein neuer Projektband: „schlicht, bunt, sinnverhüllt - Reaktionen auf das ‚Skulpturenprojekt Tübingen, Sommer 1991‘“, in: Tübinger Korrespondenzblatt, Herausgegeben im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. Nr. 43. Dezember 1993 S. 1-17
- Borsdorf, Ulrich; Grütter Heinrich, Theodor (Hrsg.): Orte der Erinnerung - Denkmal, Gedenkstädte, Museum, Frankfurt 1999
- Bott, Gerhard (Hrsg.): Das Museum der Zukunft, Köln 1970
- Bourdieu, Pierre/ Boltanski, Luc: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Frankfurt a. M. 1983
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M. 1987
- Bourdieu, Pierre: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen., S. 159-201. Frankfurt/M. 1974
- Bourdieu, Pierre: Die historische Genese einer reinen Ästhetik, in: Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus, Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hrsg.) Frankfurt/M. 1993, S. 14-32
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst, Frankfurt/M. 2001
- Brackert, Gisela (Hrsg.): Kunst im Käfig. Thesen zum Thema Kunstaussstellung, Frankfurt/M. 1970
- Buchloh, Benjamin H.D.: Vandalismus von oben. Richard Serras Tilted Arc in New York, in: Walter Grasskamp (Hrsg.), Unerwünschte Monumente. München 1989, S. 103-121
- Bußmann, Klaus, König Kasper (Hrsg.): Skulptur Projekte in Münster 1987. Katalog zur Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in der Stadt Münster 1987, Köln 1987

- Bußmann, Klaus, König Kasper (Hrsg.): Skulptur: Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Aasee 1977
- Bußmann, Klaus: Vorwort, o.S. in: Skulptur – Ausstellung in Münster. Kaspar König u.a. (Hrsg.) Münster 1977
- Bußmann, Klaus: Zwei Skulpturen-Ausstellungen in Münster, in: Grasskamp 1989
- Büttner, Claudia: Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, (zugl. Diss. 1996) München 1997
- Büttner, Claudia: Kunstprojekte im nichtinstitutionellen Raum. Zwischen Präsentation, Repräsentation und Interaktion, in: Herlemann, Falko u. Kade Michael (Hrsg.) Kunst in der Öffentlichkeit, Frankfurt/M 1996 S. 222-236
- Cellini, Benvenuto: Leben des Benvenuto Cellini Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben. Übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe, Hamburg Rowohlt 1957
- Claus, Jürgen: Expansion der Kunst. Beiträge zur Theorie und Praxis öffentlicher Kunst, Hamburg 1970
- Degreif, Uwe: Wenn das „Zeugs“ umstritten ist. Eine empirische Analyse, in: Kunst in der Öffentlichkeit: Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung Falko Herlemann, Michael Kade (Hrsg.) Frankfurt/M 1996 S. 133-148
- Degreif, Uwe: Skulpturen und Skandale. Kunstkonflikte in Baden-Württemberg, Tübingen 1997
- Dühr, Elisabeth: Kunst am Bau/Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Bochum 1988
- Durth, Werner: Inszenierung der Alltagswelt - Zur Kritik der Stadtgestalt, Braunschweig/Wiesbaden 1977/1988
- Mai, Ekkehard und Schmirber, Gisela (Hrsg.): Denkmal, Zeichen, Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, (Tagungsreihe zum Thema Denkmal und öffentlicher Raum, 1986/87) München 1989
- Fakultät Gestaltung der Bauhaus Universität Weimar (Hrsg.): Hans Haacke Standortkultur. Das Politische in der Kunst, Weimar 1998
- Feldtkeller, Andreas: Wie öffentlich ist der öffentliche Raum? Anmerkungen zur modernen Kunst im Stadtraum, in: Katalog ‚Skulpturenprojekt Tübingen 1991‘, Tübingen 1991 S. 8-14
- Feldtkeller, Andreas: Die zweckentfremdete Stadt: wider die Zerstörung des öffentlichen Raums, Frankfurt/M 1994
- Flagge, Ingeborg (u.a.): Kunst im öffentlichen Raum, Kunst im städtischen Alltag, Stuttgart 1991
- Föllmer, Golo: Töne für die Straße, in: Akademie der Künste (Hrsg.), Klangkunst, München 1996, S. 216-218
- Gamboni, Dario: Zerstörte Kunst: Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln 1998
- Gamboni, Dario: Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmus, in: Walter Grasskamp (Hrsg.): Unerwünschte Momente – Moderne Kunst im Stadtraum. München 1989 S. 11-28
- Gebhard, Hans: „Tübingen ist keine Insel“, in: Tübingen. Eine Stadt und eine Universität; Ingrid Gamer Wallert und Gabriele Steffen (Hrsg.) Tübingen, 1995 S. 111-134
- Grasskamp, Walter (Hrsg.): Unerwünschte Monumente – Moderne Kunst im Stadtraum. München, 1989.
- Grasskamp, Walter: Kunst und Stadt, in: Katalog Skulptur. Projekte in Münster, Hrsg. von Klaus Bußmann, Ostfildern-Ruit 1997
- Grasskamp, Walter: Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgemeinschaft, München 1992

- Grasskamp, Walter: Kunst und Stadt, in: Skulptur. Projekte in Münster 1997. Bußmann, Klaus; König, Kasper; Matzner, Florian; (Hrsg.) Stuttgart 1997 S. 7-41
- Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit, München 1989
- Grasskamp, Walter: Invasion aus dem Atelier, in: Ders.: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. München 1989 S.141-169
- Grasskamp, Walter: Kunst in der Stadt. Eine italienisch-deutsche Kunst-Geschichte, in: Florian Matzner (Hrsg.) Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch Ostfildern Ruit 2004 S. 341-357
- Grasskamp, Walter: Wieviel Kunst verträgt die Demokratie? Berlin 1987
- Häussermann, Hartmut; Siebel, Walter (Hrsg.): Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik. Grosse Ereignisse in der Stadtpolitik, in: dies. (Hrsg.). Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte, Opladen 1993
- Hegewisch, Katharina: Der Auftraggeber oder die Angst vor einsamen Entscheidungen, in: Florian Matzner, 2004 S. 118-125
- Herbstreuth, Peter: Veranstaltungsdokumentation der Bundeszentrale für Politische Bildung 2003, Bonn 2003
- Herlemann, Falko Kade, Michael (Hrsg.): Kunst in der Öffentlichkeit: Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung, Frankfurt/M 1996
- Herlyn, Sunke/ Manske, Hans-Joachim/ Weisser, Michael (Hrsg.): Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“, Bremen 1976.
- Hinz, Berthold u. Mittag, Hans-Ernst (u.a): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979
- Hinz, Berthold: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, in: Michael Müller u.a.: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt/M. 1972 S.173-198
- Hoffmann-Axthelm, Dieter: Theorie der künstlerischen Arbeit. Frankfurt/M 1974.
- Honnef, Klaus (Hrsg.): Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst. Ausstellung: Kunstkreis FMI Monschau, 9. Mai – 21. Juni 1970. Monschau, Monschau 1970
- Honnef, Klaus: Kunstwerke im öffentlichen Raum repräsentativer Demokratien. in: Plagemann 1981, Köln 1989 S. 45-52
- Hoormann, Anne: Außerhalb des Ateliers - Land-art und Concept-art, in: Studienbegleitbrief 11 Funkkolleg Moderne Kunst, Weinheim 1990, S. 51-81
- Howeg, Günther (Hrsg.): Kunst in der Stadt am Beispiel Rottweil. Rottweil 1972
- Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V. (Hrsg.): Platzverführung. Stuttgart 1993
- Ipsen Detlev; Wehrle Astrid (Hrsg.): Stadt und Natur - Kunst und Ökologie. Frankfurt/M 1998
- Janhsen-Vukicevic, Angeli: „Terminal“ von Richard Serra. in: Kunst in der Öffentlichkeit: Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung Falko Herlemann, Michael Kade (Hrsg.) Frankfurt/M 1996 S. 115-132
- Jochmann, Herbert: Öffentliche Kunst als Denkmalkritik, Weimar 2001
- Katalog Singen: Hier da und dort. Kunst in Singen. Aufsätze zur Kunst im öffentlichen Raum und Dokumentation des Projekts, Mit Textbeiträgen von J.-C. Ammann, C. Bauer. M. Bleyl, G. Blum u.a., Darmstadt 2000

- Katalog Berlin: Skulpturenboulevard 87: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien, 2 Bände, Berlin 1987
- Katalog documenta 5: Befragung der Realität. Bildwelten heute, Kassel 1972
- Katalog Duisburg: Im Namen des Volkes. Das „gesunde Volksempfinden“ als Kunstmaßstab. Ausstellungskatalog, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck- Museum, 1979 Duisburg
- Katalog München: “Dream City“, Kunstraum München (Hrsg.), München 1999
- Katalog Münster 1987: Skulptur-Projekte, Katalog Münster 1987
- Katalog Münster 1997: Zeitgenössische Skulptur – Projekte in Münster, Klaus Bußmann (Hrsg.) Ostfildern/Ruit 1997
- Katalog Tübingen 1991: Skulpturenprojekt Tübingen Sommer 1991. Kulturstadt Tübingen (Hrsg.) Tübingen 1991
- Katenhusen, Ines: Lebenslust per Ratsbeschluss. Das Experiment Straßenkunst und der Nana-Skandal im Hannover der 1970er Jahre, in: Münkler, Daniela/ Schwarzkopf, Jutta (Hrsg.); Geschichte als Experiment. Studien zu Politik, Kultur und Alltag im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Adelheid von Saldern. Frankfurt/ M. 2004
- Kimpel, Harald: documenta: Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997
- Klein, Naomi: No Logo!, München 2002
- Költzsch, Georg W.: Brigitte Matschinsky-Denninghoff, Monographie und Werksverzeichnis der Plastiken, Köln 1992
- Könnecke Achim: Aussendienst, in: Marius Babias; Achim Könnecke (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum. Amsterdam/Dresden 1998 S. 85
- Könnecke, Achim: Kunst – Raum – Perspektiven. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen. Städtische Museen Jena (Hrsg.), Jena 1997 S.18-30
- Köpler, Bernd-Holger: Marketing für Kunstaussstellungen, Wiesbaden 2004
- Korff, Gottfried (Hrsg.): Volkskunst heute, Tübingen 1986
- Kulturbehörde Hamburg (Hrsg.): Halle 6 – Objekt / Skulptur / Installation, Hamburg 1982
- Lacy, Suzanne (Hrsg.): Mapping the Terrain, New Genre Public Art, Seattle 1995
- Laugier, Marc-Antoine: Essai sur l’architecture. Paris 1755 in: Winfried Nerdinger (Hrsg.): „Revolutionsarchitektur“ Katalog der Ausstellung des Deutschen Architekturmuseums, Frankfurt/M 1990
- Liebchen, Jens: Politik&Kunst – Kunst&Politik. Künstler und ihre Werke im Reichstagsgebäude, Berlin/Tübingen 2004
- Lingner, Michael u. Walther, Rainer: Paradoxien künstlerischer Praxis. in: kunstforum international, Bd. 76, 1984 S. 60-113
- Lipps-Kant, Barbara: Uge Bärte; Tübingen 1982
- Maier, Hans Martin(Hrsg.): Bildhauer in der Stadt, Bildhauersymposion Schorndorf, Stuttgart 1988
- Manske, Hans-Joachim: Symposien im Stadtraum, in: Wolfgang Hartmann u. Werner Pokorny (Hrsg.), Bildhauersymposien, Stuttgart 1988

- Matzig, Gerhard: Weg damit! Die Kunst im öffentlichen Raum will unsere Anerkennung. Nichts verdient sie weniger. Ein Hilferuf, in: Süddeutsche Zeitung v. 28./29. Januar 2006
- Matzner, Florian (Hrsg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Ostfildern-Ruit 2004
- Matzner, Florian: "Es ist alles gesagt – aber noch nicht von allen", in: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, hrsg. von Florian Matzner. Ostfildern-Ruit 2004 S.366-372
- Nelson, Goodman: Weisen der Welterzeugung. (Übersetzt von Max Looser), Frankfurt/M. 1984
- Nova, Alessandro; Schreurs Anna (Hrsg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Wien/Köln 2003
- Plagemann, Volker (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989
- Pohlen, Annelie: Der Jenisch-Park zwischen Museum und öffentlichem Raum, in: Volker Plagemann, 1989 S. 116-
- Pohlen, Annelie: Halle 6 und die zweite Woche der Bildenden Kunst/Hamburg, in: kunstforum international, 1982 Bd. 51, S. 150ff
- Rollig, Stella: Im Außendienst, in: Dream City München 1999 S. 31-37
- Rollig, Stella: Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den 90er Jahren. in: Marius Babias / Achim Könnecke (Hrsg.), Die Kunst des Öffentlichen, 1998, S. 12-27
- Rollig, Stella: Zwischen Agitation und Animation, Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hrsg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art, Education, Cultural work, Communities, Wien 2002
- Romain, Lothar (Hrsg.): Bis jetzt. Von der Vergangenheit zur Gegenwart. Plastik im Außenraum der Bundesrepublik. München 1990
- Romain, Lothar: Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum, in: Plagemann 1989 S. 231-240
- Römer, Stefan: Eine Kartographie - Vom White Cube zum Ambient, in: Dream City 1999, München S. 43-52
- Schawelka, Karl: Rites de passage. Abgrenzungen und Übergänge. in: Kunst - Raum – Perspektiven in: Kunst-Raum-Perspektiven, Ansichten zur Kunst im öffentlichen Raum, Symposium Jena 1996; Jena 1997
- Schawelka, Karl: Die Zimmerfluchten der Skulpturen, Perspektiven im 20. Jahrhundert, in: Andrea Kluxen (Hrsg.) Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert (= Schriftenreihe der Akademie der bildenden Künste Nürnberg, Band 9, Nürnberg 2001), S. 349-379. Nürnberg 2001
- Schawelka, Karl: Der Ort der Kunst. Anmerkungen im Anschluss an Richard Serras „Tilted Arc“, Weimar 1994 (= Hefte der Fakultät Gestaltung, Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar - Universität, Bd. 1) Weimar 1994
- Schawelka, Karl: Bildhauerei um 1900 - ein subventionierter Erwerbszweig? Vortrag an der Akademie der Künste, Berlin am 02.07.2004, masch. Manuskript
- Schawelka, Karl: Sinnliche Plötzlichkeit, in: Fakultät Gestaltung der Bauhaus Universität Weimar (Hrsg.): Hans Haacke Standortkultur. Das Politische in der Kunst, Weimar 1998 S. 11-32
- Schmalenbach, Werner: Kunst! Reden - Schreiben - Streiten, Köln 2000
- Schmid, Karlheinz: Vom Produkt zum Prozess. Kunstbetrieb im Umbruch, Regensburg 1999

- Schmidt-Wulffen, Stephan: Kunst im öffentlichen Raum - eine Revision, in: Achim Könnecke/Stephan Schmidt-Wulffen (Hrsg.): AUSSENDIENST. Kunstprojekt in öffentlichen Räumen Hamburgs, Freiburg 2002 S. 94-103
- Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): documenta. Idee und Institution. Tendenzen - Konzepte - Materialien, München 1983
- Schneckenburger, Manfred: Aushäusig - Kunst für öffentliche Räume, Regensburg 1994
- Schneede, Uwe M.: Kunst im Käfig, in: Gisela Brackert (Hrsg.), , Thesen zum Thema Kunstaussstellung, Frankfurt/ M 1970
- Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys' „Gesamtkunstwerk Freie- und Hansestadt Hamburg“, in: Plagemann 1987, S. 203
- Schnell, Rainer; Hill, Paul B.; Esser, Elke: Methoden der empirischen Sozialforschung; Oldenburg/München 2005
- Schütz, Heinz: Stadt.Kunst, in: Stadt Kunst, Heinz Schütz (Hrsg.) Regensburg 2001, S.10 Regensburg 2001 S.
- Schütz, Heinz: Dream City. Kunstforum International, Bd. 145, Mai/Juni 1999, S. 313–331.
- Schwarz, Michael: James Turrell: Slow Dissolve. Licht- Bilder und Licht- Räume, Frankfurt/M 2000
- Selle, Klaus (Hrsg.): Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte, Dortmund 2002
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a. M. 1983
- Setzler, Wilfried: Ugge Bärte - Ein Tübinger Bildhauer, in: Tübinger Blätter 75, 1988
- Siekmann, Andreas: Timeline zur Ausstellungspolitik, in: Zur Sache Kunst am Bau – Ein Handbuch, Markus Wailand (Hrsg.), Wien 1998 S. 68ff
- Sonne, Nikolaus/ Straka, Barbara: Res Publica. Ideen und Konzepte für öffentliche Kunst. (Ein Ausstellungs- und Diskussionsprojekt der Galerie von Oktober 1987 bis Frühjahr 1989.) Berlin 1987
- Spickernagel, Ellen u. Walbe, Brigitte (Hrsg.): Das Museum - Lernort contra Musentempel, Gießen 1976
- Springer, Walter: Vom Beton zum Büten - Wie Harald Naegeli ein Klassiker wird, in: Schwäbisches Tagblatt Tübingen v. 17.06.1998
- Springer, Walter: Vom Sinn des Denk-Mals. Form- und Funktionswandel von öffentlicher Kunst am Beispiel Tübingen, in: Katalog Skulpturenprojekt Tübingen 1991
- Steinbuch, Pitter: Projektorganisation und Projektmanagement, Ludwigshafen 2002
- Straka, Barbara: Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien Berlin 1987 ; Diskussionsbeitrag.; der Katalog erschien anlässlich der Ausstellung Skulpturenboulevard Kurfürstendamm-Tauentzien, Berlin 1987
- Struck, Marion: Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborierte Environments, in: Kunstforum International: Bd. 152, 2000 S. 120-128
- Ullrich, Wolfgang: Außen hui, innen unauffällig, in: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, hrsg. von Florian Matzner, Ostfildern-Ruit 2004, S.416-423
- Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001
- Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Tübingen 1989
- Wailand, Markus (Hrsg.): Zur Sache Kunst am Bau – Ein Handbuch, Wien 1998

- Warnke Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985
- Warnke, Martin: Kunst unter Verweigerungspflicht, in Skulpturenboulevard Berlin, Berlin 1987, Bd. 2, S.25-29
- Weber, Karl: Erfahrungsbericht über Kunst im öffentlichen Raum in: Kunstforum International, Bd. 81, 1985, S. 120-125
- Welsch, Wolfgang: Gegenwartskunst im öffentlichen Raum – Augenweide oder Ärgernis? in: Kunstforum international, 1992 Band 118, S. 318-321
- Wilmes, Ulrich: Kunst im öffentlichen Raum – Projekte der 80er Jahre, in: Heinz Schütz (Hrsg.) Stadt.Kunst, München 2001 S.73
- Wuggenig, Ulf: Soziale und kulturelle Differenz. Die Segmentierung des Publikums der Kunst. in: Heinz Schütz. Stadt. Kunst. S. 33-59
- Wuggenig;Ulf; Kockot, Vera; Krzyzanowski, Anahita: "Die Offene Bibliothek von Clegg & Guttmann: Bewertungen und Partizipationsbereitschaft in drei Hamburger Stadtgebieten." in: Peter Weibel (Hrsg.): Kontext-Kunst, Köln 1994, S. 324-327.

Archivmaterialien

Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen:

Vorbemerkung: Die Unterlagen und Seminarpapiere des zweisemestrigen Forschungsprojekts sind nur sehr lückenhaft erhalten. Der geplante Projektband: „Schlicht, bunt, sinnverhüllt – Reaktionen auf das Skulpturenprojekt Tübingen 1991“ ist nie erschienen. Sämtliche unten aufgeführten Texte liegen in maschinenschriftlicher Form vor.

- Roth, Tiana: Interview Protokolle vom 9. u. 17. Juli 1991
- Dahn, Nine: Interviews vom 29. Juni und 14./ 16. Juli 1991
- Irmert- Müller, Gundula: Interviews vom 1. Juli, 3. August
- Böttcher, Karin: Interviews und Protokolle vom 27./28./29./ 30. Juni 1991
- Böttcher, Karin: Kurzinterviews am 9./11./12./ 20./31. Juli
- Böttcher, Karin: Transkribierte Tonbandprotokolle vom 31. Juli
- Böttcher, Karin: Das Unbehagen an der Skulptur – oder besser gesagt, am Umgang des LUI-Projekts mit dem Tübinger Skulpturenprojekt.
- Timm, Elisabeth: Kontrollgänge vom 5. und 18. /19. August 1991
- Roth, Tiana: Kontrollgänge und Beobachtungen vom 30. Juni, 2. Juli, 4. Juli und 9. August 1991
- Degreif, Uwe: Kontrollgänge vom 17. August 1991
- Irmert- Müller, Gundula: Kontrollgänge vom 1./3./4. August 1991
- Rehe, Christine: Beobachtungen bei der Eröffnung am 30. Juni 1991
- Rehe, Christine: Interviews vom 5. Juli 1991
- Rehe Christine: Protokoll der Führung durch das Skulpturenprojekt mit Herrn Springer am Samstag, 6. Juli.
- Rehe, Christine: Protokolle und Rundgang am 9. Juli 1991
- Fragebogen zur Befragung an der Universität und in Betrieben (siehe Anhang)

Protokoll: Gespräch der LUI Forscher mit den Künstlern am

Archiv Schwäbisches Tagblatt Tübingen:

Sämtliche Angaben beziehen sich auf im Schwäbischen Tagblatt Tübingen zum Skulpturenprojekt Tübingen 1991 erschienene Artikel.

Hornbogen, Helmut: Hölderlins Turm wird verrückt. 60 Ideen zur Wiederbelebung des öffentlichen Raums in einer Ausstellung. 30. Nov. 1990

Hornbogen, H.: Nun werden die Ideen real. 17. Mai 1991

Hornbogen, H.: Und Saxophone in Scharen. 29. Juni 1991

Mauch, Thomas: Stadt ist Stein, Stadt ist Klang. 1. Juli 1991

Hornbogen, H.: Impulse des Spiegels. 5. Juli 1991

Hornbogen, H.: Hölderlin antwortet nicht. 12. Juli 1991

Hornbogen, H.: Die Altstadt wird verschnürt. (Koch) 20 Juli 1991

Hornbogen, H.: Beweglichkeit (Zur Arbeit von Michael Schultze) 17. Juli 1991

Hornbogen, H.: Befremdliches (Zur Arbeit von Zumbiel)

Hornbogen, H.: Ein helle Tor (Zur Arbeit von Auberlen-Bandomer) 18. Juli 1991

Hornbogen, H.: Der Verrückte Turm (Schober) 20. Juli 1991

Hornbogen, H.: Echt schön (Kuhn/Schlierf) 27. Juli 1991

Hornbogen, H.: Lebensadern (Füger) 25. Juli 1991

Maußhardt, Philipp.: Und plötzlich (Winter) 8. Juli 1991

Hornbogen, H.: Keine Begegnung (Zur Zerstörung von Winters Arbeit) 11. Juli 1991

Hornbogen, H.: Das Endergebnis (Zur Tübinger Zeichnung v. Doris Koch)

Hornbogen, H.: Tübinger Zeichnung – Einfach spannend (Doris Koch) 27. August 1991

Hornbogen, H.: Eine einfache Kiste (Zumbiel) 7. Juli

Hornbogen, H.: Wie eine Bühne (Rogler/Posininsky) 28. Juni 1991

Hornbogen, H.: Auch als Andenken. (Ankündigung einer Radierung v. D. Koch) 24. Juli 1991

Hornbogen, H.: Obszön und doof (Zur Zerstörung von Roglers Arbeit) 1. Juli 1991

Janssen, Ulrich: Wagenburg (Zur Zerstörung von Roglers Arbeit) 15. Juli 1991

Hornbogen, H.: Fast vier Wochen (Zur Zerstörung von Roglers Arbeit) 29. Juli 1991

Hornbogen, H.: Kunststücke im Stadtraum – Das Katalogbuch zum Skulpturenprojekt 23 Juli 1991

Maußhardt, Philipp: Übrigens - Der gelbe Turm. 15. Juni 1991

H. Hornbogen.: Übrigens – Reaktion. 1. Juli 1991

Hornbogen, H.: Übrigens - In fünf Jahren wieder? 15. August 1991

Archiv Kulturamt Tübingen

Entwurfsmappen mit Wettbewerbsbeiträgen von:

Karin Auberlen-Bandomer

Albert Füger

Doris Koch

Ute Schlierf und Christine Kuhn

Helmut Müller

Sigrid Perthen

Sebastian Rogler und Jan Posininsky

Barbara Schober

Michael Schultze

Jo Winter

Reinhold Zumbiel

Rede zur Eröffnung des Skulpturenprojekts von Kulturbürgermeisterin Gabriele Steffen 30. Juni 1991

Abbildungen

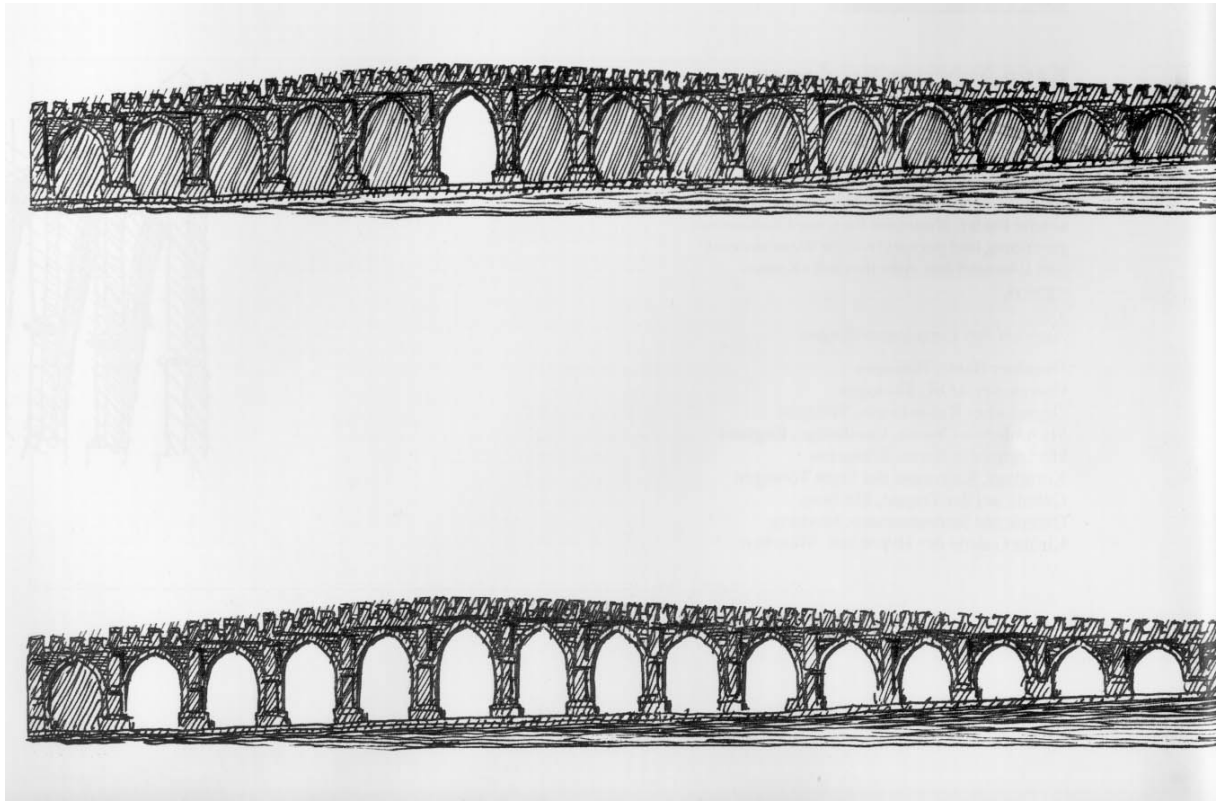


Abb. 1 Karin Auberlen-Bandomer: Entwurfszeichnung für Wettbewerb zum Skulpturenprojekt Tübingen. „Mühlstraßen-Tor“



Abb. 2 Karin Auberlen-Bandomer: „Mühlstraßentor“, realisierter Entwurf (Foto Metz)

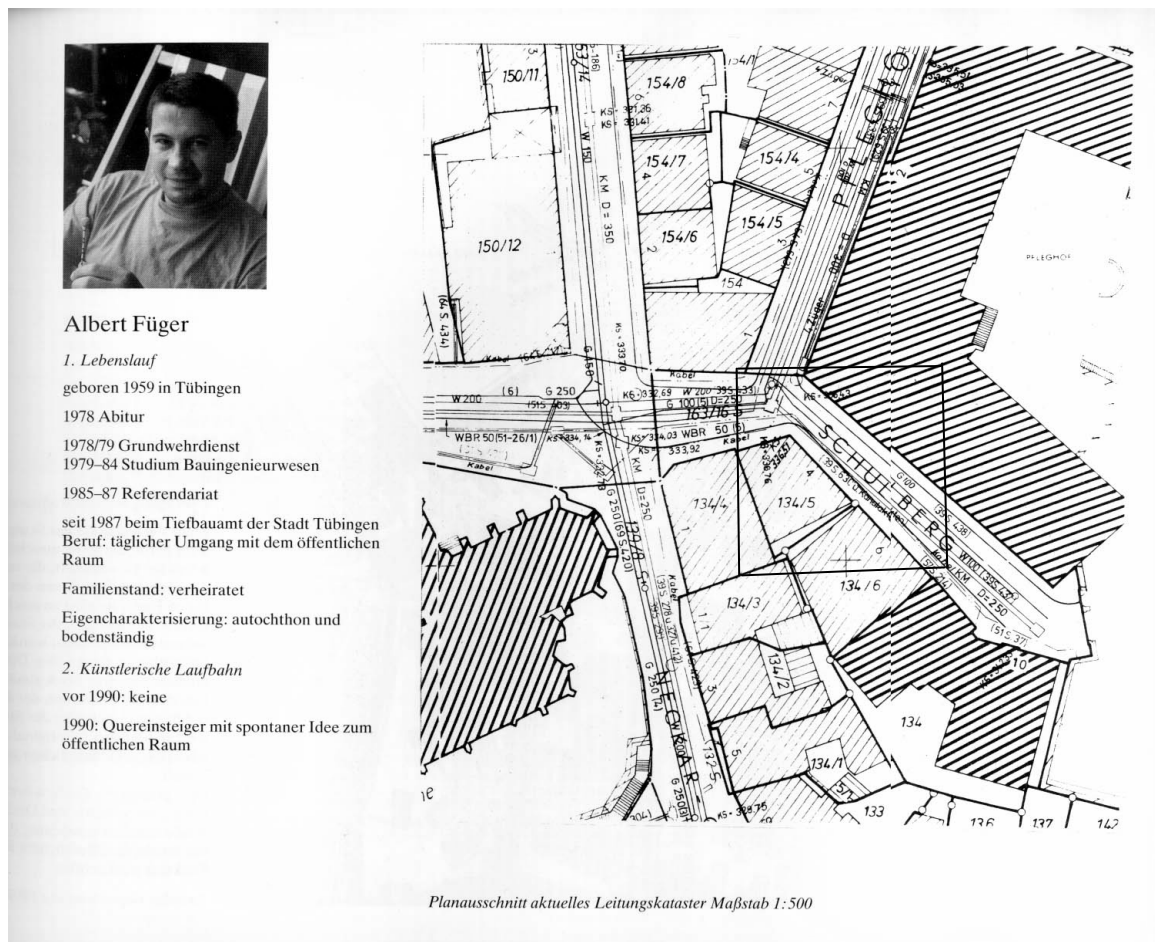


Abb. 3 Albert Füger: „Die unterirdische Straße“ Wettbewerbsentwurf. Das mittlere Viereck entspricht der realisierten, in den Stadtraum übertragenen Zeichnung.



Abb. 4 Albrecht Füger „Die unterirdische Straße“ vom dritten Stock des angrenzenden Gebäudes gesehen. (Foto Grohe)

Romantik total



Friedrich Hölderlin

フリードリヒ・ヘルダーリン

Entwurfsidee: Witz, Schock, Faust aufs Auge

Entstanden ist das Werk aus Wut über den Konsum von Romantik und den Mißbrauch von Kunst, und aus der Hoffnung, mit wildem, fröhlichen Unsinn dem Sinn auf die Spur zu kommen.



Romantik für Daheimgebliebene:

Wir basteln uns die Neckarfront!

Dazu benötigen wir:

1 Schuhkarton

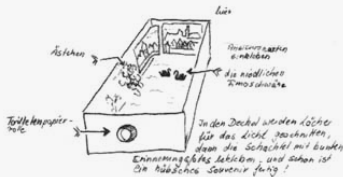
3 Ansichtskarten

Alufolie für das Wasser

Fimo in hübschen Farben für die Schwäne

Ästchen und Moos für die Uferböschung

1 halbe Rolle Toilettenpapier



Und wem das nicht reicht:

Werkbeschreibung:

2 Polyurethanblöcke 1,20m x 1,00m x 0,60m besorgen, alles wegschneiden, was nicht an den gemeinen Höckerschwan (Cygnus olor) erinnert, mit Fieberglass laminieren, lackieren



チュービゲン観光協会

Abb. 5 Katalogbeitrag von Ute Schlierf und Christine Kuhn zu ihrem Wettbewerbsentwurf „Tübingen total – Hölderlin total“



Abb. 6 Installation der Schwäne für Kuhn/Schlierfs Projekt „Tübingen Total – Hölderlin Total“ Begutachtung durch Vertreter des Wasserwirtschaft- und Ordnungsamtes. (Bild Metz)



Abb. 7 „Tübingen total – Hölderlin total“ Telefonzelle mit Münzfernsprecher zum Anhören von Hölderlin-Gedichten in diversen Fremdsprachen



Abb. 8 Nachtaufnahme der von UV Lampen bestrahlten Schwäne vor dem Hölderlin Turm, aufgenommen von der Platanenallee. (Bild Grohe)



Abb. 10 Abbildung aus der Wettbewerbsmappe Helmut Müller „Freedom Suite“

MUSIKALISCHE SKULPTUREN

Musik aus 6 Kontinenten für 60 Saxophone

FREEDOM SUITE III, comp. Helmut J. Müller

Altax 1
Altax 2
Tenorsax 1
Tenorsax 2
Bariton
Altax 1
Altax 2
Tenorsax 1
Tenorsax 2
Bariton
Altax 1
Altax 2
Tenorsax 1
Tenorsax 2
Bariton
Piano
Bass
Drums

Die Idee dieser musikalischen Skulptur basiert auf getrennt voneinander "laufenden" Klangbildern, deren äußere Form von der musikalischen Struktur wiederholt wird: Harmonie und Dissonanz stehen nebeneinander, werden voneinander überlagert, verschmelzen zu einer gewollt uneinheitlichen Einheit.

Immerhin: man geht aufeinander zu. In Form eines Sterns bewegen sich 6 Gruppen zu je 10 Saxophonen auf einen Ort zu, an dem die verschiedenen Klangbilder sich überlagern. Ein musikalischer Sternmarsch also, für den sich sowohl der Sternplatz, als auch - in zentraler Lage - der Holzmarkt anbieten. Die einzelnen Gruppen werden nicht nur durch verschiedene Klangmotive, sondern auch durch farblich unterschiedliche Verkleidung charakterisiert.

Damit wird auch optisch das Thema dieser musikalischen Skulptur aufgenommen: es geht um die Versinnbildlichung der Problematik des Zusammenlebens zwischen Menschen verschiedener Kulturkreise. Die 6 Gruppen stehen für die 6 Kontinente; ihnen entsprechen charakteristische Melodien, Rhythmen oder Harmoniefolgen der verschiedenen Kulturkreise oder Kontinente (in der 6. Gruppe vertreten: bildet die Musik der Eskimos stellvertretend den Kontinent Antarktis).

Die Musik wird von Helmut Müller eigens für diesen Anlaß komponiert unter Verwendung von musikalischen Motiven einzelner ethnischer Gruppen der verschiedenen Kontinente (z.B. die Musik der Cora-Indianer oder der australischen Aborigines in Südarmenland).

© 1987

Abb. 11 Partitur zu Helmut Müllers Klangskulptur „Freedom Suite“



Abb.12 Helmut Müller, Klangskulptur für 60 Saxophone. Während der Eröffnung auf der Treppe der Tübinger Stiftskirche am 30. Juni 1991 (Bild Metz)



Abb. 13 Sigrid Perthen „Buchensäule“ Zeichnung aus der Entwurfsmappe zum Wettbewerb.

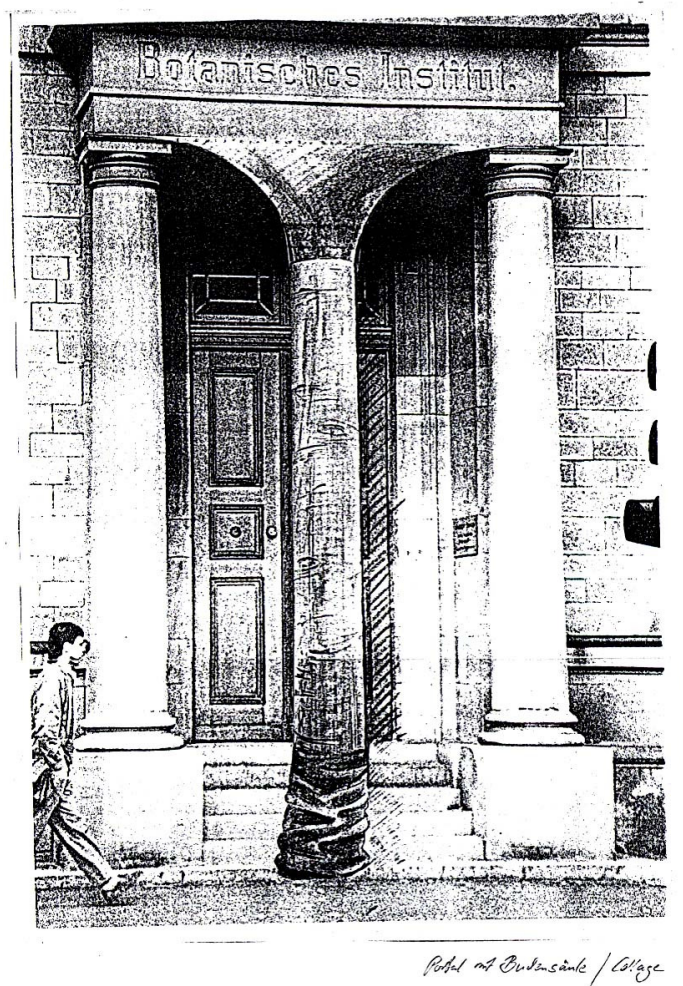


Abb. 14 Collage Wettbewerbsentwurf „Buchensäule“

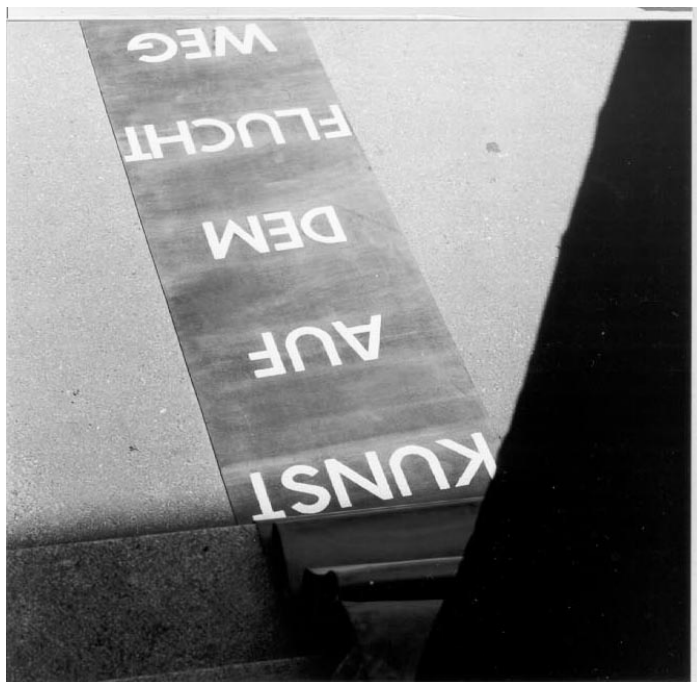


Abb. 15 Protestaktion von Sigrd Perthen zur Verweigerung der Genehmigung für ihre „Buchensäule“ durch die Universität Tübingen (Foto Perthen)

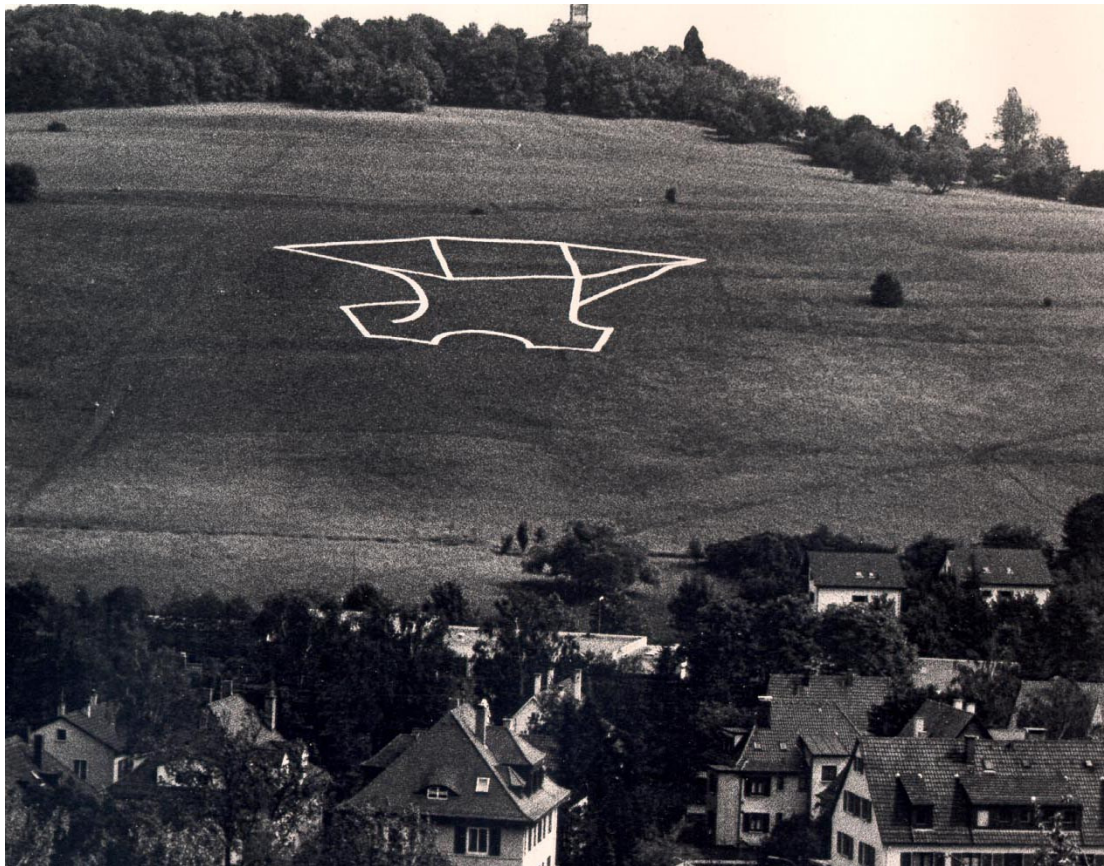


Abb. 16 Jan Posininsky und Sebastian Rogler: „Der Tübinger Amboss“. Zustand am Tag vor der Eröffnung des Skulpturenprojekts. (Foto Grohe)



Abb. 17 Nächtlicher ‚Umbau‘ des „Tübinger Amboss“ durch Unbekannte kurz vor der Vernissage (Foto Grohe) Aufnahme vom 01.07.1991



Abb. 18 Weiter nächtlicher Umbau der Arbeit von Rogler/Posininsky durch die von einer Räumungsklage bedrohten Bewohner der Wagenburg Tübingen. (Foto Metz)

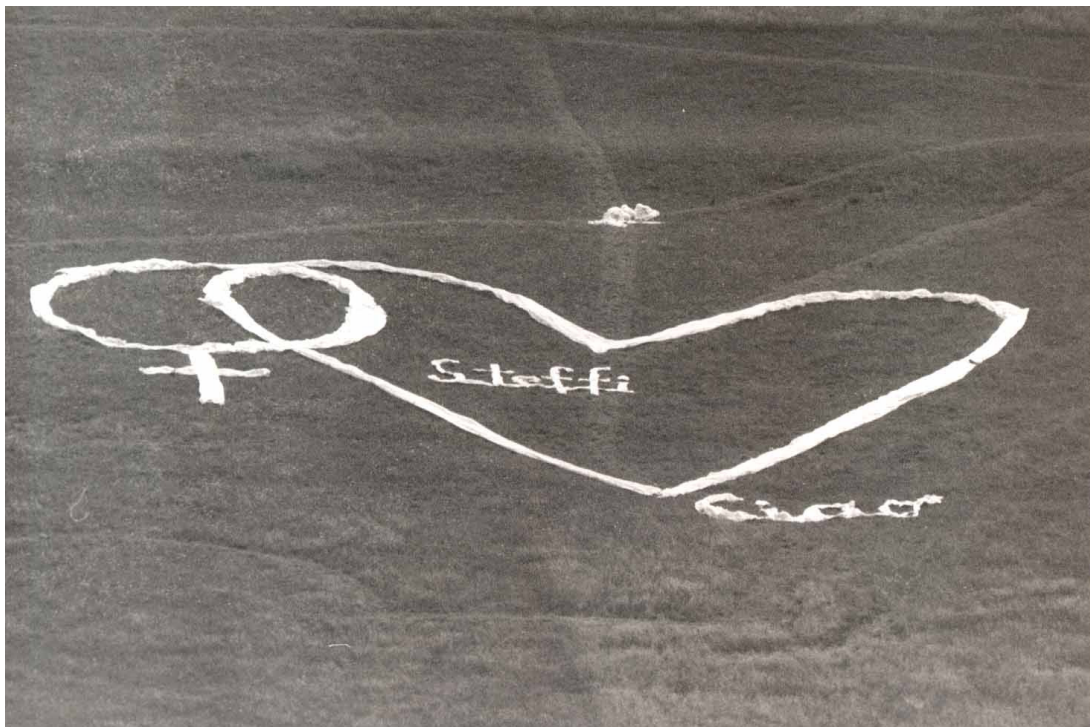


Abb. 19 Private Message: Weitere nächtliche Umgestaltung der Arbeit von Rogler/Posininsky am 16. August 1991. (Foto Metz)



Abb. 20 Letzte Umgestaltung des „Tübinger Amboss“ durch Unbekannte. (Luftbild Grohe)

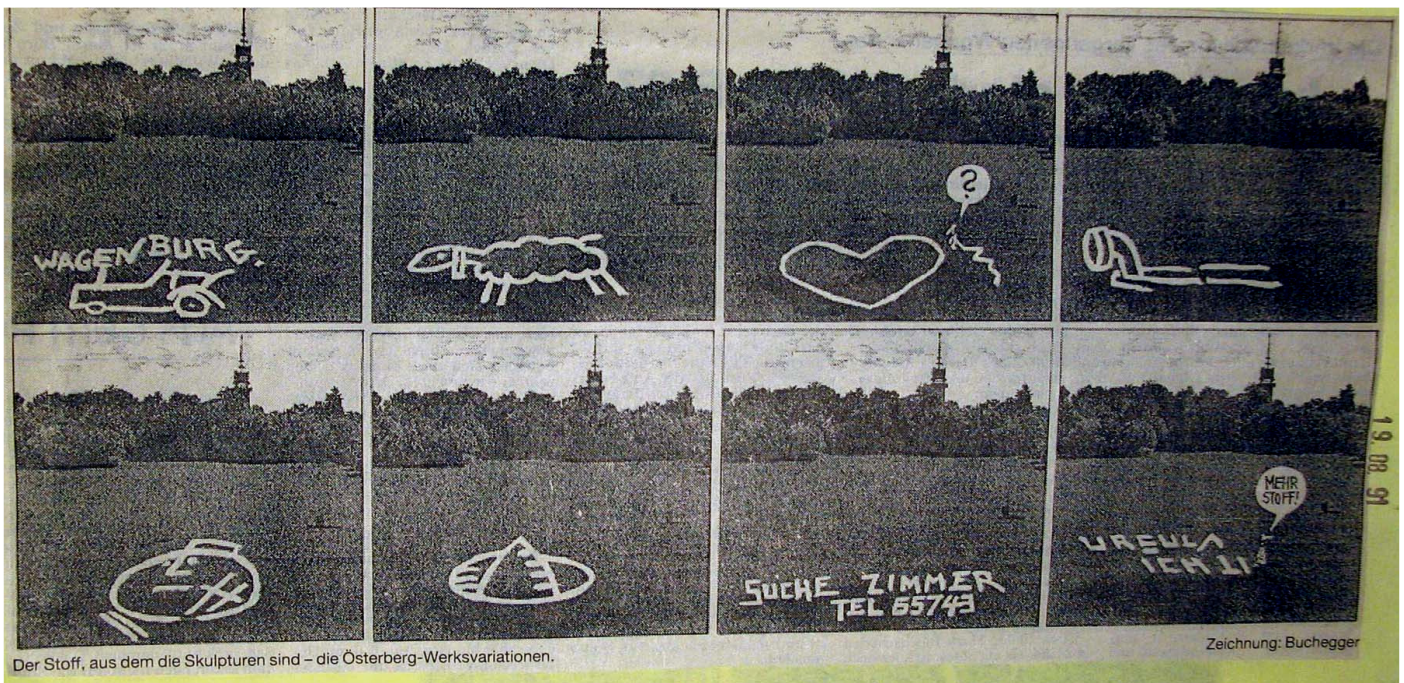


Abb. 22 Karikatur von Sepp Buchegger zum laufenden „Umbau“ des „Tübinger Amboss“. In S.T. v. 19. August 1991



Abb. 25 Barbara Schober: Lichtprojektion „Verrücken“. Hölderlin Turm (Bild Scholder)

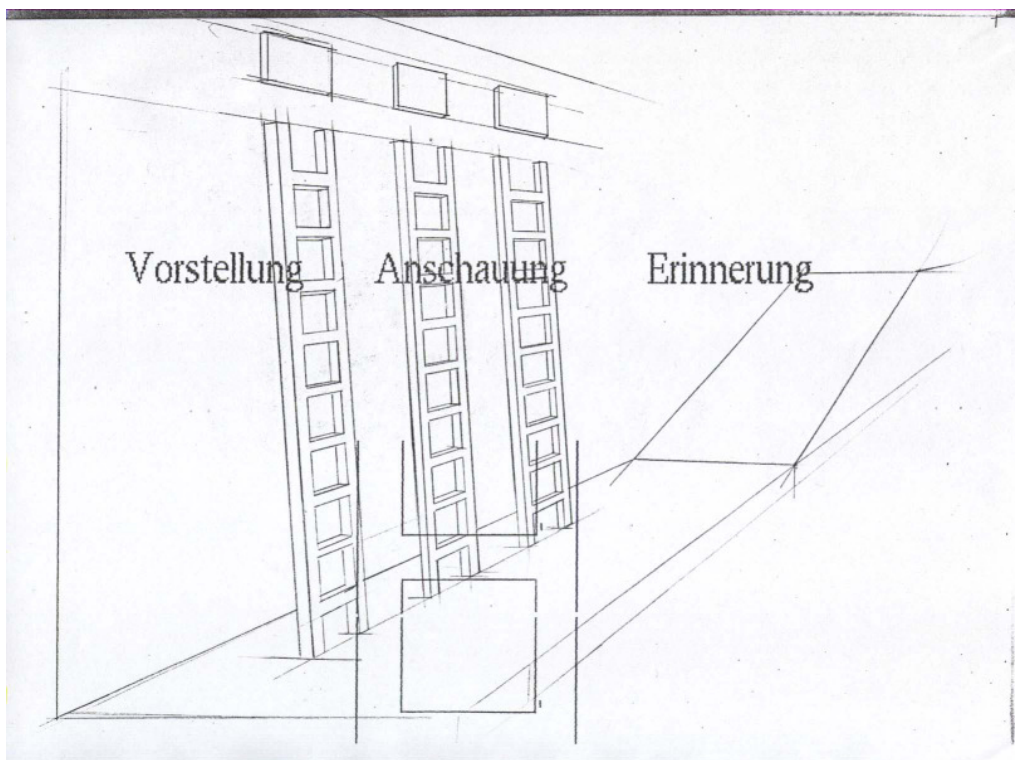


Abb. 26 Michael Schultze: Entwurfszeichnung für „Vorstellung, Anschauung, Erinnerung“. Standort Burse

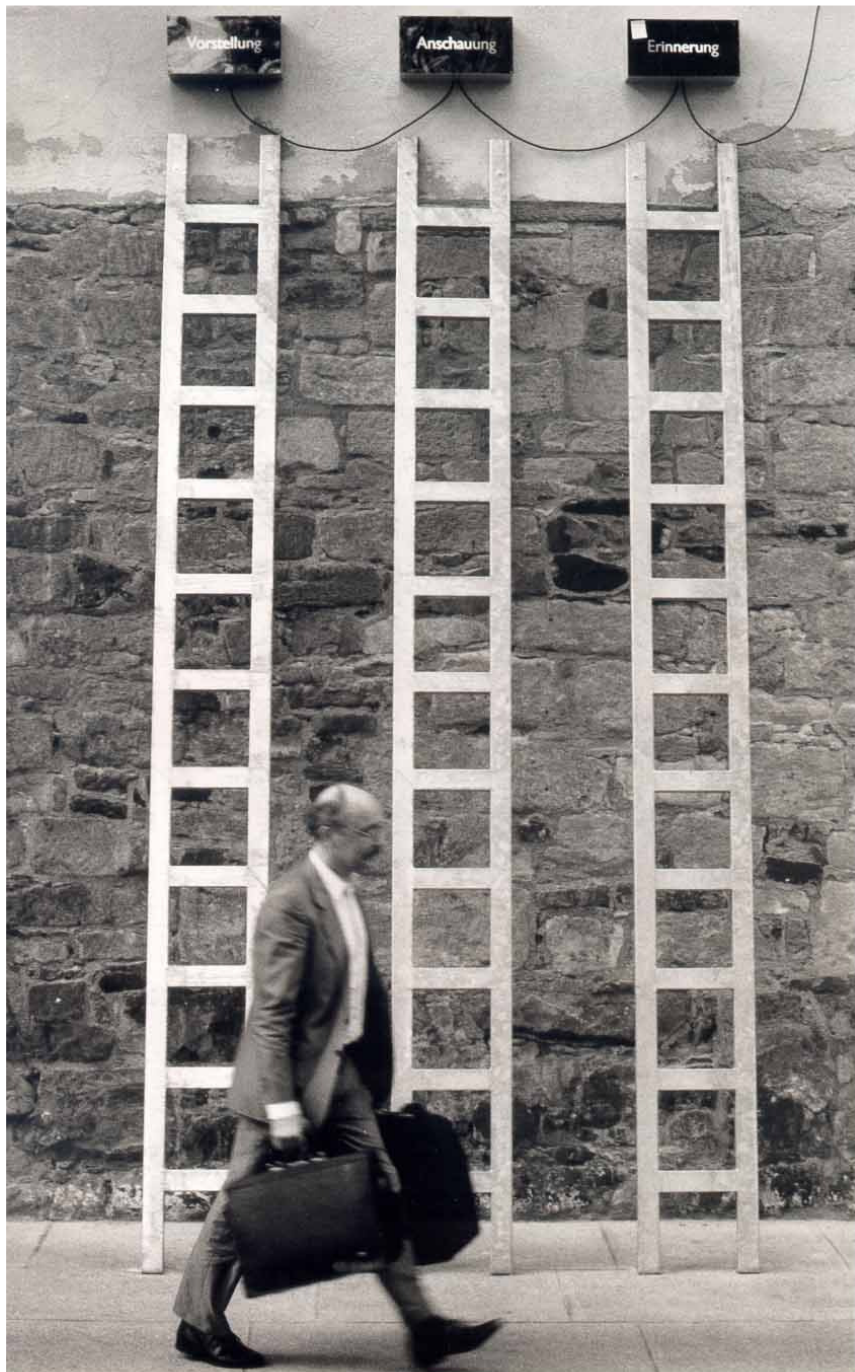


Abb. 27 Michael Schultze: Vorstellung, Anschauung, Erinnerung, (Foto H. Maier)

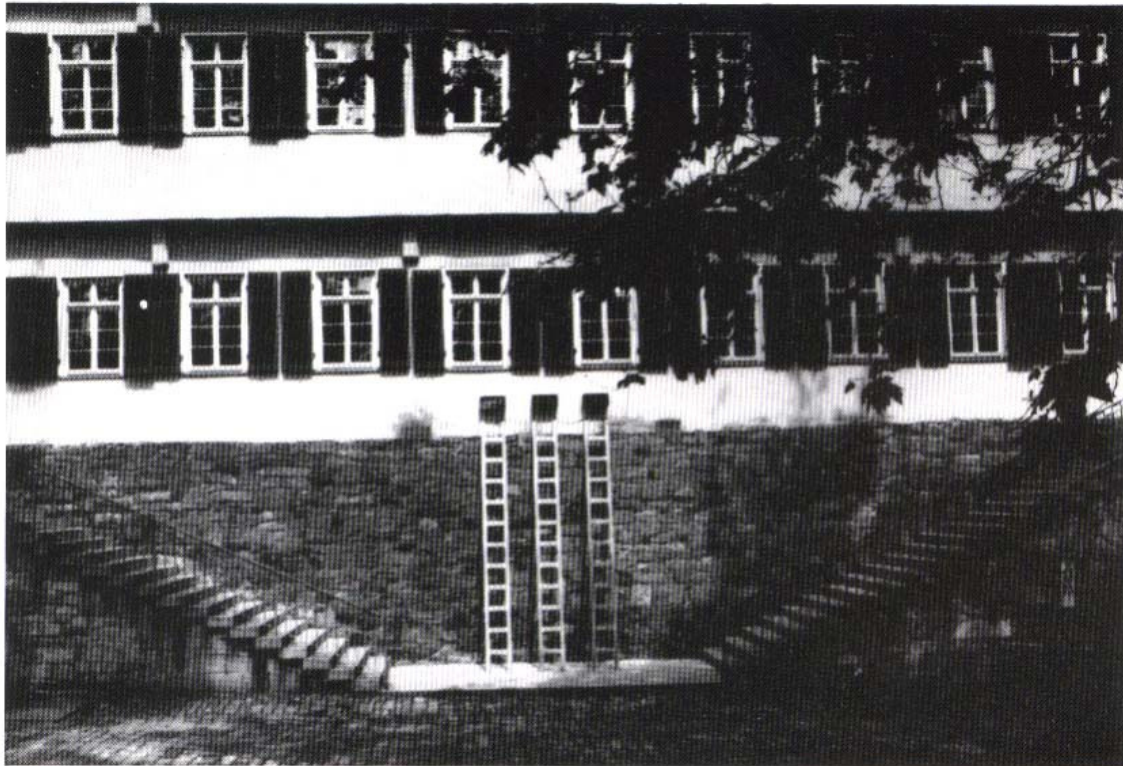


Abb. 28 Michael Schultzes Installation an der Tübinger Burse



Der Spiegel

Die zur Altstadtkulisse weisende Seite der Neckarbrücke wird von der Treppe zur Platanenallee an bis zu ihrem Mühlstraßen-seitigen Ende entlang des Geländers mit einem ca. 2 m hohen Spiegel versehen.

So wird der Blick auf die Schokoladenseite von Tübingen verwehrt. (Aus ästhetischen Gründen sollte der Treppenabgang in die Verspiegelung mit einbezogen werden. Sicherheitsaspekte sprechen für eine Verwendung von Holzpaletten mit aufgezogenen Kunststoff-Spiegeln.)

Abb. 29 Jo Winter: Der Spiegel Abbildung des Katalogeintrags



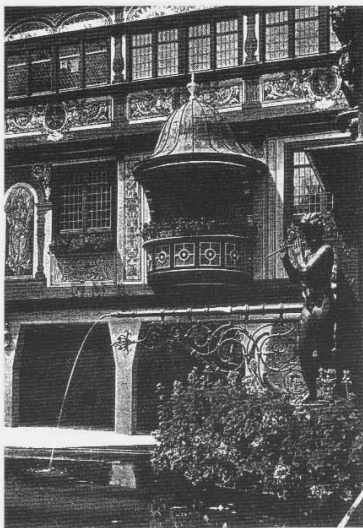
Abb. 30 Jo Winter: Der Spiegel. Kurz nach der Fertigstellung (Foto Winter)



Abb. 31 Jo Winter: Der Spiegel. Betagte Tübingerin wirft einen kritischen Blick auf den halbzerstörten Spiegel – oder sich selbst. (Foto Loebe)



Abb. 32 Messer und Beilattacken auf Jo Winters Spiegel (Foto Winter)



Das Projekt

Die, will man sie so nennen, Tübinger Kiste ist ein syntaktisches Produkt aus bildnerischen Elementen der Umgebung des vorgesehenen Standorts, welche durch die Plastik zu einem neuen Sinnzusammenhang verschmelzen. Die Kiste, eigenständiges Produkt, erhält ihre eigentliche Aussagekraft erst am Installationsort: auf dem Marktplatz in Tübingen. Hier entsteht ein Spannungsfeld, das zur Auseinandersetzung mit längst in Gewohnheit versunkenen Ausdrucksformen von Gebrauchsgegenständen anregt. Durch die formale Beziehung der Plastik (Kiste) zum Umfeld (Marktplatz) ist diese Arbeit an diesen Ort gebunden; sie weist jedoch durch ihre strukturelle Aussage über diese Ortsgebundenheit hinaus. (Daher die Kulissenhaftigkeit der Fassaden im Modell 1:200.)

Zum Standort:

Der Marktplatz ist durch die Wegführung, das Rathaus, Geschäfte (aller Art) und Cafés, den Brunnen als Treffpunkt, den Wochenmarkt ebenso wie durch Touristenführungen eine stark frequentierte Zone in Tübingen. Dennoch und deshalb habe ich diesen Ort für die Realisierung dieser Arbeit gewählt. Der

Marktplatz gewinnt durch die Aufstellung der Kiste im historischen Umfeld ein Produkt zeitgenössischer plastischer Arbeit hinzu, ohne daß das Platzbild stark verändert wird.




Abb. 33 Reinhold Zumbiel: Die „Tübinger Kiste. Katalogeintrag mit Beschreibung der Idee. Auf der Kanzel der Rathauses sind die Ornamente zu erkennen, die Zumbiel als Element seines Werks aufgreift.



Abb. 34 Reinhold Zumbiel. Tübinger Kiste mit anonymer „Assistenzskulptur“ (Foto Maier)

P M Wg. ein paar Schwertlinge (Geschirrhüttle) werden bei uns Güttlesbesitzer mit unbarmherzigen Strafen gedroht. Aber sogenannte Künstler dürfen mit Steuergeldern Verkehrshindernisse zur Erregung öffentlichen Ärgernisses auf den Marktplatz stellen. Heute früh Beeren, Süß- und Sauerkirschen, Markt 8–12 Uhr in Tü, 13–14 Uhr in Mössingen beim Rathaus. PS: Das besondere Angebot: kein Kunstthonig, sondern Waldhonig 500-g-Glas, Ernte 3 Tage jung, Welzh.-Wald, 500 g 10.– o. Gl.

P M Würde so viel für die Umwelt und den Frieden getan, wie für die Kunst und sogenannte Kunst, wäre alles in bester Ordnung. Bei Beeren geht's steil bergab. Erdbeerschlußernte, Him- und Stachelbeer gibt's nur 1 paar Pfund, Schwarze Träuble morgen zum letzten Mal! Erste Sauerkirschen 1 kg 7.– DM, 5 kg 30.– DM, feinste D-Bohnen 1 kg 7.– DM, frische Pfifferlinge 1 kg 30.– DM, 250 g 8.– DM. Und abermals die Bitte und Rüge mit besserem Einkaufsgeschirr auf den Markt zu kommen.

P M Betr.: Kistenkunst. Wer morgens um 3 Uhr schon 300 Kisten rumschleift, aus- und einlädt, das ist ein armer Künstler. Wer eine Hasenstallkiste häßlich bemalt, ist ein Superkünstler. Auf jeden Fall ist die Kiste auf dem Marktplatz ein öffentliches Ärgernis in den Augen hart arbeitender. Heute früh gibt's Erdbeer 5 kg Kl. III 20.–, Kl. II 25.–, Kl. I 30.–. Rote und schwarze Träuble, Himbeeren und Stachelbeeren in kleinen Mengen. In Mössingen Verkauf 14 bis etwa 15 Uhr.

Abb. 35 Anzeigen des „Remstalrebellen“ und Obsthändlers Helmut Palmer im Schwäbischen Tagblatt. (10.;17.; 24. Juni 1991)

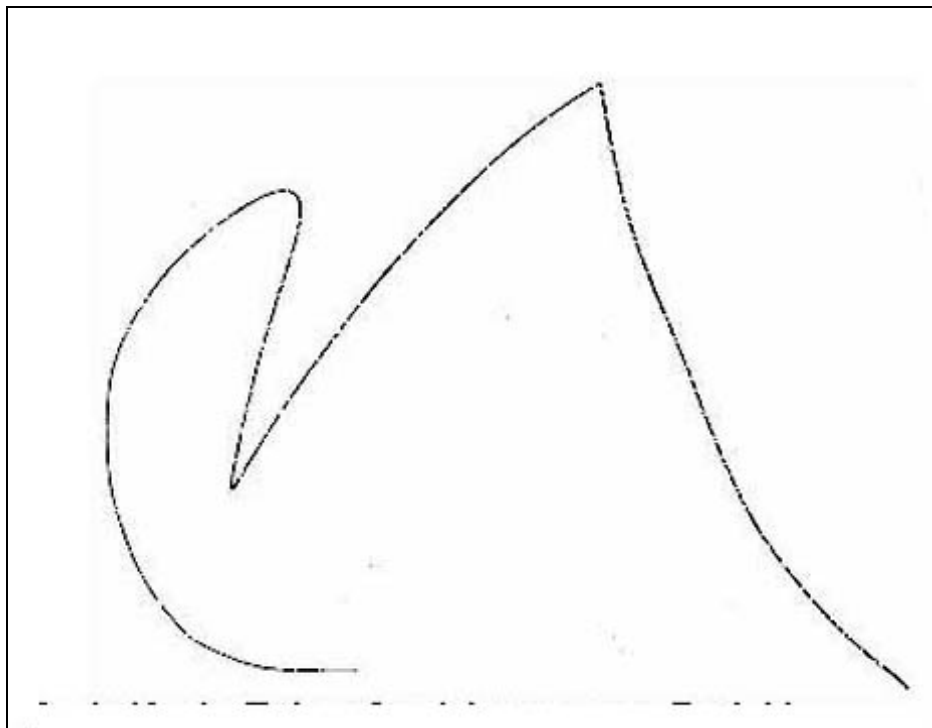


Abb. 36 Entwurfszeichnung Doris Koch: „Tübinger Zeichnung“. In den Altstadtbereich mittels Schnüren zu übertragende Zeichnung der Künstlerin.

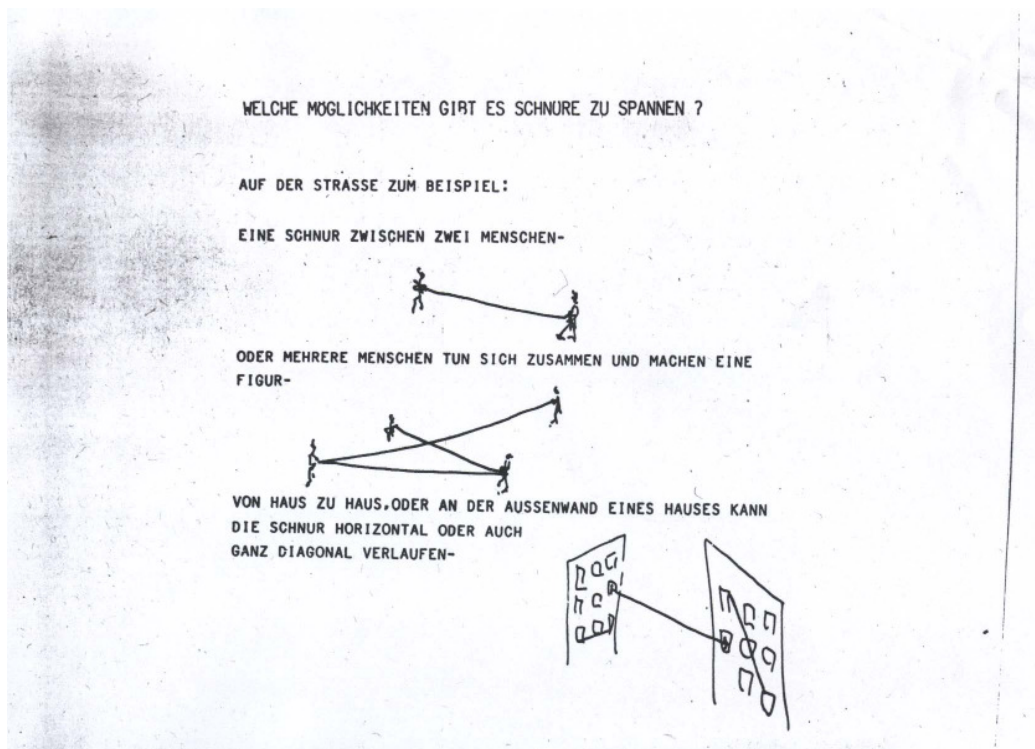


Abb. 37 Seite aus den Wettbewerbsmaterialien zur „Tübinger Zeichnung“ von Doris Koch



Abb.38 Fotomontage zur Erläuterung des Wettbewerbsbeitrags „Tübinger Zeichnung“ (Foto Koch)

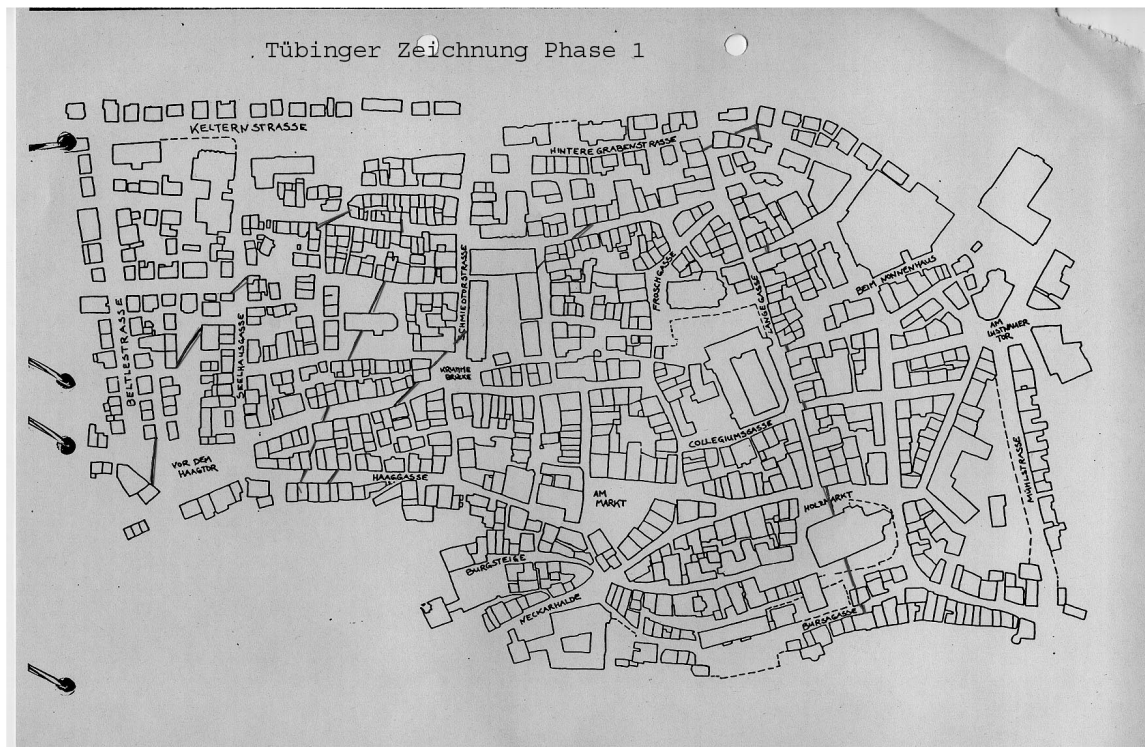


Abb. 39 Wettbewerbsunterlagen „Tübinger Zeichnung“ von Doris Koch. Übertragung der Zeichnung auf die Tübinger Altstadt.

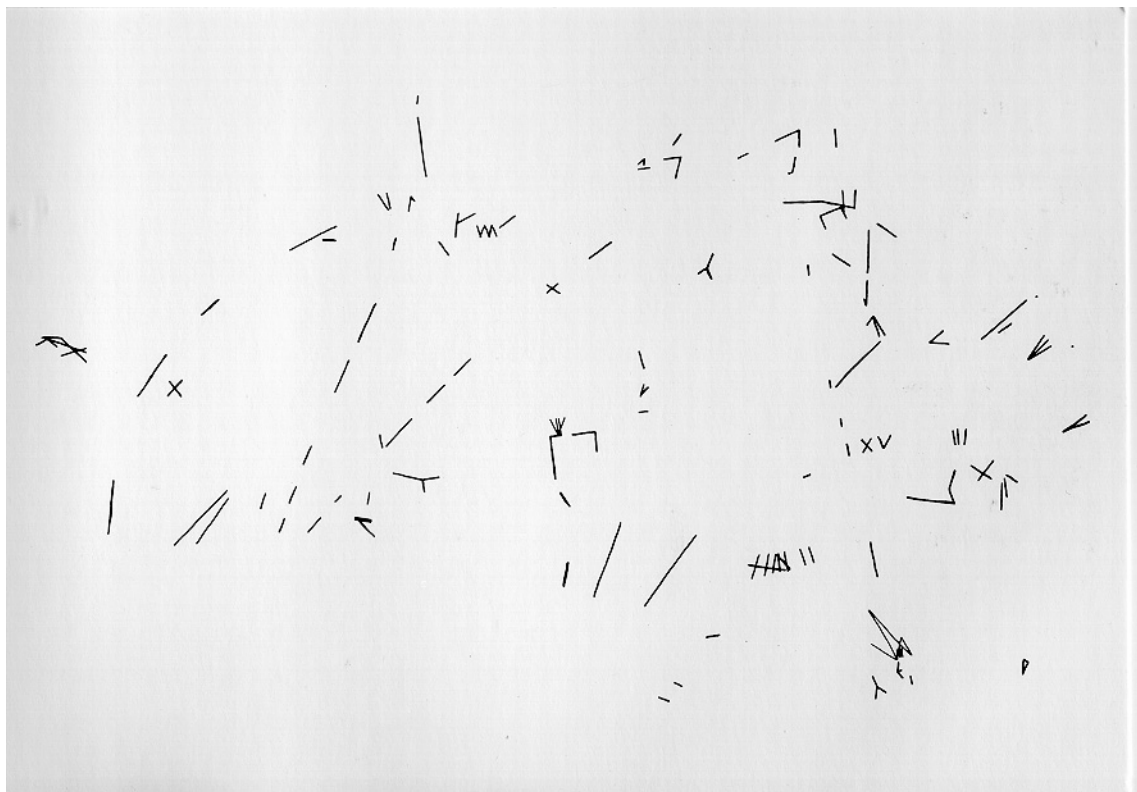


Abb. 40 Doris Koch: „Tübinger Zeichnung“: Endzustand nach der 6. Woche. Zeichnung der Künstlerin ergänzt durch die Beteiligung von Altstadtbewohnern, die Schnüre zwischen ihren Häusern spannten.

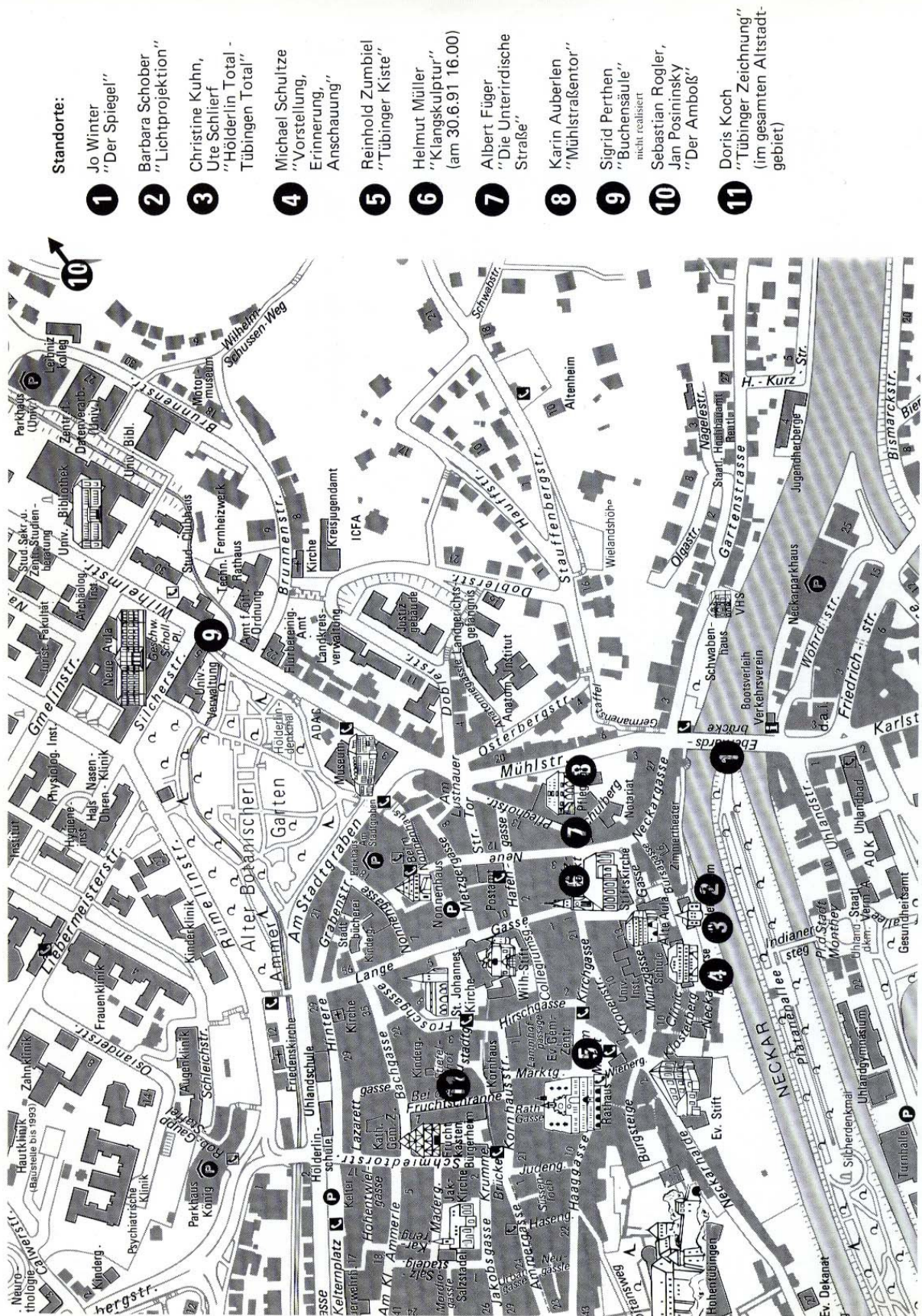


Abb. 41 Orientierungsplan zum Skulpturenprojekt Tübingen 1991 (Vermessungsamt Tübingen)

F R A G E B O G E N

zur Befragung an der Universität und in Betrieben

Aus Anlaß des "Skulpturenprojekts Tübingen" beschäftigt sich eine Studiengruppe des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft mit Reaktionen auf moderne Kunst im öffentlichen Raum. Wir bitten Sie daher um die Beantwortung folgender Fragen. Geben Sie bitte den Fragebogen auch dann zurück, wenn Sie einzelne Fragen nicht beantwortet haben.

1. Haben Sie schon etwas vom "Skulpturenprojekt Tübingen" mitbekommen?
☐ ja, durch die Presse
☐ ja, zufällig im Vorbeigehen
☐ ja, durch Bekannte
☐ nein (wenn nein, dann beantworten Sie bitte noch die Fragen 12 und 13)
2. Wenn Sie die Skulpturen zufällig entdeckt haben:
a) Welche haben Sie als erste gesehen?
.....
b) Hat diese Sie angeregt, auch die anderen Skulpturen anzuschauen?
☐ ja
☐ nein
3. a) An welche Skulpturen erinnern Sie sich?
.....
b) Könnten Sie sich diese Skulpturen auch im Museum vorstellen?
☐ ja,
☐ nein,
weil.....
.....
4. Was ist Ihnen an den Skulpturen aufgefallen? Bitte beschreiben Sie dies in Stichworten!
.....
.....
5. a) Gibt es darunter eine Arbeit, die Ihnen besonders gefallen hat? Warum?
.....
b) Welche hat Ihnen überhaupt nicht gefallen? Warum?
.....
.....
6. Welchen Bezug sehen Sie zwischen den Kunstwerken und dem Ort, an dem sie aufgestellt sind?
.....

7. Meinen Sie, daß die Stadt Tübingen solch ein Projekt wiederholen sollte?
☐ ja
☐ nein
☐ weiß nicht
8. Bringt das Projekt der Stadt einen Nutzen?
☐ ja,
☐ nein,
 weil.....

☐ weiß nicht
9. Finden Sie es richtig, daß die Stadt Tübingen dieses Projekt finanziert hat?
☐ ja
☐ nein
☐ egal
10. Haben Sie Interesse an einer Führung?
☐ ja
☐ nein
11. Halten Sie die ausgestellten Arbeiten für "Kunst"?
 Warum? Warum nicht? Bitte stichwortartig erläutern:

12. Interessieren Sie sich für moderne Kunst?
☐ ja
☐ nein
13. Was halten Sie von moderner Kunst auf Straßen und Plätzen?

-
- Wohnort:
- Alter:
- Beruf/Studienfach:
- Geschlecht: ☐ weiblich
☐ männlich
-

Vielen Dank für Ihre Mithilfe!

Fragebogen des Forschungsprojekts zur Rezeption der Skulpturenprojekts Tübingen 1991
 (Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen)